Rössner, Otto
Beiträge zur
Lösung der
homerischen Frage

Pädagogium zum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg.

Ostern 1913.

II.

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht.

Beiträge zur Lösung der homerischen Frage.

2. Besprechung von Ilias A – Γ.

Von

Propst Dr. OTTO RÖSSNER
Gymnasialdirektor.

Magdeburg.
Druck von E. Baensch jun.
1913.

1913. Progr. Nr. 343.

Beiträge zur Lösung der homerischen Frage[1].

2. Besprechung von Ilias A – Γ[2]).

Wesentliche Verschiedenheiten, ja auffallende Gegensätze in politischen, religiösen und sonstigen Anschauungen, wie in der Empfindung, Unterschiede in den Kulturzuständen, ein Gemisch des sprachlichen Materials, Widersprüche in der Folge der Handlung, z. T. auch in den Charakteren der agierenden Personen, Ungleichheiten in der Technik und im dichterischen Können, Unebenheiten und Unstimmigkeiten im kleinen und einzelnen: das alles auf der einen Seite — und auf der anderen eine unzweifelhafte Kontinuität der Handlung, ein zielbewußtes Ineinandergreifen, ein deutlicher, organisierender Plan, eine unverkennbare Einheitlichkeit der poetischen Mittel, kurz, trotz allem doch ein geschlossenes und abgerundetes Ganzes — das ist das Bild der Ilias, und damit liegt ein Problem vor, das immer wieder zur Bewältigung gereizt hat, ein Rätsel steht vor uns, das wie unlösbar erscheint. War die Ilias ursprünglich und von vornherein einheitlich gedacht und entworfen, wurde aber im Laufe langer Zeiten durch mannigfache Zusätze, Einschübe, „Interpolationen" alteriert, durch Eindichtungen erweitert und auseinandergefaltet? Ist sie aus mehr oder minder zahlreichen, irgendwie gearteten, nur stofflich im großen und ganzen zusammenhängenden Dichtungen verschiedener Herkunft von irgend einem in einer „Bearbeitung" zu ihrer jetzigen, im ganzen einheitlichen Gestalt zusammengefaßt? Ist sie in allmählichem Wachstum — so lautet der etwas mystisch klingende Ausdruck — aus einem kleinen Kerne zu dem geworden, was sie ist? Hat ein einziger großer Dichter sie fast

[1]) Vgl. meine Abhandlung: Untersuchungen zur Komposition der Odyssee. Progr. Merseburg 1904.

[2]) Dem Kundigen wird es nicht entgehen, daß die wichtigsten neuzeitlichen Arbeiten zu Homer und zur homerischen Frage, besonders die von Cauer, Finsler, Grimm, Jäger, Kammer, Mülder, Rothe, dazu die erklärenden Ausgaben von Ameis-Hentze, Faesi-Hinrichs, Henke und Stier herangezogen worden sind, er wird aber hoffentlich auch finden, daß der Verf. sich vor allem in die Ilias selbst vertieft, und zwar sie in erster Linie als Dichtung auf sich hat wirken lassen und vor allem diesen Eindruck wiedergegeben hat.

durchweg in der uns heute vorliegenden Form, nur etwa unter genialer Benutzung von wertvollen poetischen Quellen als ein klar organisiertes, nur eben durch jene Quellen hier und da getrübtes Kunstwerk geschaffen? Es ist dem noch immer wogenden Streit der Meinungen gegenüber ein verlockender Gedanke, „von allem Wissensqualm entladen“, entlastet von der bergehohen Literatur, die die homerische Frage seit mehr als einem Jahrhundert aufgetürmt hat, die Ilias zu nehmen, wie sie ist, sie zu lesen und zu erklären, wie man es früher vor allem Zweifel tat, in der froh naiven Überzeugung: sie ist, mag ihre Vorgeschichte sein, welche sie will, in ihrer jetzigen Form und Gestalt eine große Schöpfung eines großen Dichters, ein reifes Kunstwerk, bei dem man nicht fragt, wie der Dichter es dazu gemacht, woher er seine Bausteine sich geholt hat, sondern nur: Warum hat er hier so und eben gerade so komponiert? Weshalb läßt er seine Personen reden und handeln, wie sie es eben tun? Welche Zwecke verfolgt er mit dieser Szene, mit jener Situation? Warum hat er dieses Motiv verwendet? In welchem organischen Zusammenhang steht diese Partie mit dem Vorausgehenden und Nachfolgenden und mit dem ganzen Plane der Dichtung? Und die Widersprüche und Unebenheiten sind eben — vieles freilich, was wie ein Widerspruch aussieht, ist gute, auf psychologischem Wege sich erklärende Absicht des Dichters! — Irrtümer, wie sie auch dem hervorragenden Dichter unterlaufen können, Hemmungen, menschliche Schwächen, denen auch ein Gewaltiger nicht enthoben ist. Und die nachfolgende Besprechung der drei ersten Bücher will auch in der Tat diesen eben gekennzeichneten Weg zu gehen versuchen, sie sieht in der Ilias eine Dichtung aus einem Guß, das fertige Werk eines künstlerischen Willens, sie sucht den dichterischen Absichten nachzugehen, denn wir meinen, der Dichter ist einer und die Dichtung ist von ihm als Ganzes einheitlich gedacht und geschaffen, nicht aber sind die Elemente, aus denen er sie geschaffen, das Rohmaterial, aus dem er sie geformt hat, einheitlich, und **daher** erklärt sich im wesentlichen der eingangs gekennzeichnete, sich z. T. widersprechende Charakter der Ilias! Diese Ansicht soll zunächst im folgenden skizziert werden, weil sie grundlegend für die eigentliche Arbeit ist, eine Begründung (nicht ein Beweis, den es m. E. in diesen Dingen nicht gibt) soll später folgen, freilich wird, das sei schon jetzt unverhohlen gesagt, ein gut Teil Glauben dabei sein! Welchen Fortschritt — auch in der Wissenschaft! — gibt es aber ohne den?

Die epische Poesie der Griechen hat, das darf die *πρώτη ἀρχή* dieser Ansicht sein, eine lange Entwicklung aus irgend welchen uns unbekannten Anfängen in irgend welchen uns nicht weniger unbekannten

Gestaltungen durchgemacht, aber an der Pflege dieser Poesie beteiligte sich nicht ein Volksstamm, denn das wäre seltsam, sondern mehrere, vielleicht hatten alle ihre besondere Dichtung, denn sie hatten alle ihre besonderen Erlebnisse und so ihre Helden, doch waren nicht alle in gleicher Weise für Heldenpoesie begabt, die Äoler, vor allem die Jonier bewiesen weiterhin die stärkste dichterische Befähigung. So erfand man hier und da und dort Erzählungen von Heldentaten oder schmückte solche aus, schuf sich allmählich immer fester sich umgrenzende Charaktere der Helden, Typen des eigenen Wesens, prägte je weiter, desto mehr feste poetische Motive, Wendungen, Ausdrücke; man kam natürlich miteinander in vielfältige Berührung, teilte sich so mit, tauschte aus, lernte voneinander; mehr Regel und Methode aber kam bei fortschreitender geistiger Kultur in die Bewegung, als sich manche Leute berufsmäßig mit dem Vortrag und der Pflege der Heldenpoesie beschäftigten und schließlich wohl organisierte Genossenschaften von Sängern sich bildeten. So strömte vor allem hier zusammen, was aus verschiedenen Landschaften und Stämmen, von vielen Orten, von vielen verschiedenen Menschen, aus verschiedenen, auch weit auseinanderliegenden Zeiten herstammte, nicht nur ein reiches Material von festgeprägten epischen Wendungen, Formeln, Beiwörtern, Übergängen, Motiven, Kunstmitteln, Erzählungen und von klar geformten Sagen und Charakterbildern, sondern auch in buntem, unhistorischem Durcheinander verschiedenartige Anschauungen, Sitten, Zustände, geographische Reminiszenzen von überallher, da hatten sich allmählich divergierende Elemente miteinander verschmolzen und verschlungen, Altes und Junges, Nahes und Fernes, solches aus dem Mutterland, aus den Kolonieen und auch solches aus der asiatischen Welt, d. h. es fand sich vieles zusammen, was in Wirklichkeit zeitlich und örtlich auseinanderlag. Da konnte denn z. B. ein Held mit dem Langschild neben einem mit dem Rundschild kämpfen! Den einen war man eben gewohnt sich so, den anderen sich so vorzustellen! Wer konnte überhaupt an derlei Anstoß nehmen? Das war ja alles eine längst entschwundene, verklärte Zeit, eine Zeit, deren Unterschiede von der eigenen, wirklichen man spürte und als selbstverständlich hinnahm[1]. Freilich hatten sich auch vielerlei moderne Elemente eingefunden, unwillkürlich hatte man solche hinzugetan[2],

[1] Daß die spätere Griechenwelt in den homerischen Erzählungen z. T. reale Geschichte sah, ist kein Widerspruch und hatte seine besonderen Gründe.

[2] Wenn heute ein Dichter ein Epos mit einem Stoffe aus dem frühen Mittelalter dichten wollte, würde er doch gewiß, um seiner Dichtung Zeitkolorit und Zeitcharakter zu geben, die aus dem Nibelungenlied, aber auch aus anderen mittelalterlichen Epen geläufigen Ausdrücke, Wendungen, Motive. Zustände verwenden, aber unwillkürlich auch manches Moderne einmischen.

und das Bild dieser dichterischen Welt war so nur noch bunter in seiner Verschiedenartigkeit geworden. — Und dem entsprach nun auch die Sprache und der Stil dieser Poesie! Auch die Sprache hatte sich bei der Verschiedenheit der Heimat der Dichter allmählich in langdauerndem Prozeß aus verschiedenen Zeiten und Dialekten, vor allem aus äolischen, besonders aber, nachdem jonische Sänger die Hauptträger dieser Poesie geworden waren, aus jonischen Bestandteilen gebildet und wurde je länger, desto mehr als Kunstsprache, als die Sprache epischer Dichtung empfunden und mit Bewußtsein verwendet, wobei es auch hier nicht an modernen Zutaten fehlte. Dieser Reichtum an sprachlichen Mitteln und Formen, diese Fülle geformten Materials, stereotypen Rüstzeugs war für die Dichter ein bequemes, allzeit bereites Handwerkszeug. Wie geläufig diese Verwendung war, zeigt wohl der Umstand, daß unsere Ilias zu einem Drittel (!) aus sich wiederholenden Versen besteht!

Wie schon bemerkt, in welchen Stadien sich diese eben angedeutete Entwicklung der epischen Dichtung vollzog, wissen wir nicht, auch nicht, in welchen Formen sie sich ausprägte: nach Analogieen zu schließen, mag es Liedpoesie gewesen sein. Ein Fortschritt könnte nun darin bestanden haben, daß man mehrere zu einem Sagen- oder Heldenkreise gehörige Erzählungen zu einem größeren Dichtwerk zusammenfaßte (— jedoch war da die alte Art noch lebendig, es war zunächst doch nur ein Aneinanderreihen von Einzelbildern mit nur stofflicher Einheit und ungefährem chronologischem Zusammenhang —), man nahm Rücksicht auf das Publikum, das eben soweit reifer geworden war, wie etwa ein kleiner Knabe sich der Erzählung einer kurzen, leicht übersehbaren Begebenheit freut, ist er aber älter und reifer geworden, nach einer förmlichen längeren „Geschichte“ verlangt; ein Bedürfnis nach „inneren“ Zusammenhängen freilich ist bei ihm noch nicht vorhanden, wird sich auch bei jenem Publikum noch nicht gefunden haben und also auch nicht in seiner Poesie: ein Zeitalter schafft sich ja seine Dichtung nach seinem Geiste und nach seinem Geschmacke! Und nun, meine ich, eine von den Dichtungen dieser Art war eine Ilias, also, wie der Name sagt, eine Dichtung, die nur Kämpfe der Griechen vor Ilion, Taten sagenberühmter Helden, vor allem siegreiche Taten zum Gegenstande hatte; diese Kämpfe waren für sich die Hauptsache, waren Selbstzweck, sie entsprachen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit der Freude an kriegerischen Situationen, Bild reihte sich an Bild, es waren Stücke mit stofflichem Zusammenhang, nicht „Teile eines Ganzen“, d. h. diese Ilias war so, wie eine Ilias sein würde, die zusammengesetzt ist aus den auf den Kampf mit den Troern sich beziehenden Stücken unseres jetzigen Epos, wenn wir diese aus der Achilles-

handlung heraushöben: da gäbe es einen Anmarsch der Heere, eine Mauerschau, Zweikämpfe zwischen den Meistbeteiligten, Zusammenstöße der stärksten Helden, Ruhmestaten eines Mannes wie Diomedes, Ajas, Agamemnon, Beteiligung der Götter, Begegnung von Gastfreunden auf dem Schlachtfelde usw., d. h. ich meine, große Partieen aus unseren Büchern *B—H*, *K*, *M—O*, *P*, *Φ* können uns in ihrem stofflichen Bestande und Zusammenhang ein Bild von dieser Ilias verschaffen[1]).

Wir kennen die hohe Schönheit, die wirkliche Poesie, die diese alten *Ilias*bücher im einzelnen zeigen, wir begreifen, diese Ilias, war sie auch mehr ein corpus und kein ὄργανον und vereinigte sie auch in sich Bestandteile verschiedener Herkunft, sodaß sie auch im einzelnen z. T. der straffen Einheitlichkeit ermangelte, diese Ilias war doch ein Griff, wie er gewiß nicht oft gelungen war, und wir können annehmen, daß sie beim Publikum beliebt war und so gern vorgetragen wurde. Aber eben darum und, weil der Zusammenhang immerhin recht lose war, war ein „Auseinandersingen“ leicht möglich, ja, man reihte in den Vorträgen die Stücke nicht nach der zeitlichen Aufeinanderfolge, sondern nach Willkür und Gefallen aneinander (in der früheren Weise!): da wurde — wenigstens in einer Stadt — dieser drohenden Zerstückelung durch eine besondere Anordnung Einhalt getan. Wenn wir nun auch aus den Zeugnissen nicht erkennen können, welcher Art diese Anordnung im *einzelnen* gewesen ist, an der Tatsache der Anordnung selber und an sich haben wir keinen Anlaß zu zweifeln — ist sie doch schon an sich wahrscheinlich! Als Ort wird übereinstimmend und vertrauenswürdig Athen genannt. Wenn dagegen Solon *oder* Pisistratus *oder* Hipparch mit der Tatsache in mannigfacher Weise von den Nachrichten in Verbindung gebracht werden, so beweist dieses Schwanken, daß man nicht fest datieren und im besonderen den Urheber selbst nicht sicher mehr nennen konnte; weil man aber wußte, daß *etwa* das sechste Jahrhundert in Frage kam, so verknüpfte man die Maßregel mit den Namen solcher berühmter Athener, die auch sonst bekanntermaßen das geistige Leben Athens gefördert hatten, aber ob bei einem von ihnen mit irgendwelchem wirklichen Rechte, ob überhaupt als Zeit das sechste Jahrhundert anzunehmen ist, ist nicht sicher, wir dürfen eben auch in das siebente Jahrhundert unbedenklich zurückgehen. Vielleicht ist aber nun folgendes zu beachten: die Verfügung des Solon an die Rhapsoden hieß nach Diog. Laert.: ἐξ ὑποβολῆς

[1]) In ihnen schimmert der Zorn des Achill ja nur eben durch, das Motiv selbst war ihnen eben ursprünglich fremd, es fehlte in ihnen überhaupt die Beziehung auf Achill; wenigstens machen die Stellen, die von ihm sprechen, öfter einen recht gezwungenen Eindruck, sie könnten, soweit es sich um das Thema „Kampf gegen Ilion“ handelt, ohne Schaden fehlen.

ῥαψωδεῖσθαι τὰ Ὁμήρου, die des Hipparch bei Ps. Platon: *τοὺς ῥαψωδοὺς ἐξ ὑπολήψεως διϊέναι*; beide Ausdrücke *ἐξ ὑποβολῆς* und *ἐξ ὑπολήψεως* besagen dasselbe: „nach Anleitung, nach einer Reihe“, bei beiden fehlt aber der bestimmte Artikel *τῆς*, d. h. eine bestimmte Reihenfolge der Gedichte hatte man noch nicht, es sollte erst eine solche geschaffen werden. Und dazu stimmt die Nachricht von der Kommission des Pisistratus, der das Geschäft des Ordnens übertragen worden sein soll. Weil man die Tat in Verbindung mit einer amtlichen Person brachte, erhielt die Herstellung selbst den Charakter eines amtlichen Geschäfts, und so ist es vielleicht zu verstehen, daß man der Tätigkeit einer Kommission zuschrieb, was die schöpferische Tat eines einzelnen gewesen war; für diesen war jene Anordnung nur der äußere Anlaß gewesen, eine Dichtung zu schaffen, so einheitlich, so organisch innerlich verknüpft, daß von nun an i. a. eine Zerreißung unmöglich war, so einheitlich, daß sie zum Kunstwerk geworden war und den feineren künstlerischen Ansprüchen der Zeit genügte.

Doch mag dieser Dichter durch jene behördliche Maßnahme zu seiner uns nun vorliegenden Schöpfung angeregt worden sein, mag der Gedanke dazu in ihm selbst etwa aus einem starken Bedürfnis nach einer künstlerischen Abrundung entsprungen sein, wie konnte ein solcher Organismus anders und besser hergestellt werden, als indem der neuschaffende Dichter durch jene alte Ilias einen Plan hindurchzog und die bunte Fülle der Begebenheiten unter einen stoffordnenden Gedanken stellte und so zu einer Einheit abrundete? Und das erreichte er, indem er Achill zum Mittelpunkte machte, um die alte Ilias eine Achilleis herumlegte und sie — abgesehen von anderen Umgestaltungen! — mit Beziehungen auf diese[1]) durchwob, durch Verzahnungen, Rück- und Vorweise diese neue Dichtung in sich verklammerte: durch die Konzeption eines Konzentrationsgedankens („Zorn des Achilleus“) hatte er eine *σύστασις τῶν πραγμάτων* und damit erst ein Epos in höherem Sinne, ein wirkliches Kunstwerk geschaffen. Diese künstlerische Tat aber war von so durchschlagender Wirkung, daß jene alte Ilias — wie ja so vieles andere epische Gut verschwand — durch diese neue, die pietätvoll und vielleicht aus Opportunitätsgründen den alten Namen beibehielt, überholt und unterdrückt wurde — denn immer ist das Bessere der

[1]) Die analysierende Kritik glaubt ja bestimmte Kriterien zu besitzen, die die auf Achill sich beziehenden Bücher als junge vermuten lassen. Ferner haben wir schon bemerkt, daß die von Achill sprechenden Stellen in den Iliasbüchern den Eindruck von Zusätzen machen, wie es auch als auffallend zu beachten ist, daß in diesen Büchern von den Troern kaum auf den zürnenden Helden und auf sein Fernbleiben vom Kampfe — so wichtig das doch für sie war! — Bezug genommen wird.

Feind des Guten —, und daß das „athenische“ Werk den Vorträgen der Rhapsoden allein zugrunde gelegt wurde. Nachdem aber dieser erste Wurf gelungen war, folgte ein zweiter in der Schöpfung der Odyssee — ob von demselben Dichter oder von einem anderen nicht minder großen, bleibt ungewiß —, hier aber ist die Verknüpfung, die Reziprozität der Stoffmassen noch straffer, die Verknüpfung und Organisierung noch kunstvoller; während die Ilias einen mehr geradlinigen Verlauf der Handlung aufweist, zeigt die Odyssee kunstvollste Verschlingung: man hatte eben an der Ilias gelernt!

Indessen mochte auch die erwähnte behördliche Anordnung äußerer Anlaß gewesen sein, die Schöpfung der beiden Epen als Kunstwerke wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Zeit einen günstigen Mutterboden dafür abgegeben, wenn in dieser nicht die Bedingungen dazu gelegen hätten, d. h. wenn nicht eine sehr fortgeschrittene literarische Kultur vorausgesetzt werden müßte, in der man seine Freude hatte nicht sowohl naiv am rein stofflich Interessanten, an der Darstellung einzelner Abenteuer voll Heldenkampf, als gereifter an straffer geistiger Zusammenfassung, an geschlossenerer logischer Komposition, an psychologischer Motivierung, und in der man dafür reif genug war. Und auch das zwingt uns, stark nach unten zu gehen und die Entstehung der homerischen Gedichte wesentlich später anzusetzen, als die herkömmliche Meinung will. Man wird sich gewiß nicht gern dazu entschließen, das ist psychologisch ganz natürlich, wir sind eben gewohnt, in der Ilias ein uraltes, weil das älteste, Denkmal der griechischen Literatur, in Homer den „alten Dichter“ *κατ᾽ ἐξοχήν* zu sehen! Noch schwerer wird es uns vielleicht, wie wir nach dem Gesagten und noch zu Erörternden doch tun müssen, den Glauben an die Naivität einer volkstümlichen homerischen Dichtweise aufzugeben und den Dichter als einen Mann anzusprechen, der bei aller dichterischen Genialität und Eigenkraft mit bewußter Reflexion eine rein künstlerische Arbeit ausführte. Das Denken, das Handeln, die Lebensformen der homerischen Menschen sind als einer weit zurückliegenden Zeit angehörig vielfach, wenn auch nicht durchgängig, naiv dargestellt, die Darstellung des Dichters und der Dichter selbst sind nicht naiv.

Waren nun schon in jener ersten Ilias Fugen, Nähte, Widersprüche vorhanden, denen gegenüber man aber unbekümmert gewesen war, weil man auch in ihr doch nur Bild neben Bild gereiht hatte und neben einander zu sehen gewohnt war, so ergaben sich jetzt neue Incongruenzen, wo der Dichter diese Dichtung in den Rahmen einer Achilleis aufnahm und sie, deren einzelne Teile unter anderen Voraussetzungen gedichtet worden waren, seinem Thema unterordnete. Daß diese neue Gesamtorientierung

nicht überall gelingen konnte, daß es ohne Gewaltsamkeiten nicht abging, daß manche äußerliche Motivierung sich als nötig erwies, ist ohne weiteres begreiflich. Inkonvenienzen und Widersprüche müssen sich nach dem Gesagten in unserer Ilias finden, das kann man ruhig zugeben, es bleibt doch soviel Bewundernswertes, soviel großartige Kunst übrig, daß der Dichter von seiner Größe nichts einbüßt.

War nun durch eine stoffordnende Idee ein festes Gefüge im ganzen hergestellt, so hat der Dichter weiter durch eine innerliche, psychologische Motivierung im einzelnen zu verknüpfen gesucht. Und diese von ihm angewandte Kunst ist, wie wir in der Besprechung von *Α—Γ* finden werden, oft erstaunlich groß und zeigt häufig eine Reife, die das Ergebnis starker Reflexion, also eben einer Kunst ist. Indessen wenn wir bedenken, daß der eigentliche Gegenstand der epischen Dichtung Handlungen, Taten waren, nicht die Darlegung psychologischer Vorgänge, so werden wir uns nicht wundern, daß die Tradition, die Gewohnheit auch bei unserem Dichter nachgewirkt hat, daß die psychologischen Verbindungsfäden selbst selten angegeben und bloßgelegt werden und nur das Ergebnis der seelischen Handlung, also Wort und Tat, die daraus entspringen, zur Darstellung gelangt, sodaß wir genötigt sind, diese unsichtbaren Fäden durch psychologische Interpretation aufzusuchen und herauszuheben. Zuzugeben aber ist, daß bei aller Reife der psychologischen Arbeit sich auch hier Schwächen, Gewaltsamkeiten, starke Äußerlichkeiten zeigen und z. B. öfter die Intervention der Götter als bequemes Vehikel der Handlung benutzt wurde; eine wirkliche psychologische Analyse, eine Zergliederung der Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften ist erst in Ansätzen vorhanden, doch kann man ein Anwachsen in der Fähigkeit zu psychologischer Verknüpfung und Darstellung beobachten, wie denn auch in dieser Hinsicht die Odyssee einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Ilias zeigt. Vergessen darf man freilich nicht, daß das Publikum, auf das die damalige epische Dichtung naturgemäß eine starke Rücksicht nahm, für eine in die Tiefe gehende innerliche Motivierung noch nicht durchaus reif war. Dürfen wir uns aber demnach von dem Vorwurf einer bedingungslosen Bewunderung der homerischen Kunst gesichert glauben, so dürfen wir auch mit um so größerem Rechte darauf hinweisen, daß epische Kunstgesetze sich auch bei Homer erst noch bildeten und daß an sein Epos die uns geläufigen Maßstäbe anzulegen ein ungerechter und verwirrender Anachronismus wäre: die Ilias ist keine moderne Dichtung, sie schuf sich Wege, die z. T. für spätere Zeiten erst epische Gesetze wurden.

Die Hoffnung dürfen wir endlich am Schluss dieser allgemeinen Bemerkungen aussprechen, daß, wenn Homer künstlerisch so bedachtsam

und nach subjektivem Geschmack persönlich gearbeitet hat, wie wir uns das vorgestellt haben, wir der Erfassung seiner geistigen Persönlichkeit auch in der vorliegenden Probe nahe kommen können, und das wäre für die Auffassung der Dichtung ein wirklicher Gewinn, gegen den die Frage etwa nach dem äußeren Leben des Dichters im ganzen wenig bedeutet.

Buch A.

1. Das Prooemium (V. 1—7). Ein Prooemium trägt notwendig einen subjektiven Charakter an sich, weil der Dichter hier sich unmittelbar an seine Zuhörer wendet und darauf aus ist, in ihnen eine bestimmte Stimmung zu wecken, sie für seinen Gegenstand seelisch zu disponieren: er tritt ihnen mit seiner Anschauung, seinem Fühlen und seinen Tendenzen darin näher; so bietet ein Prooemium an sich die Möglichkeit, die Absichten des Dichters wie seine Persönlichkeit einigermaßen zu erkennen. Die Ilias nun soll nach ihrem Prooemium von schweren, leidvollen Schicksalen (*ἄλγεα* V. 2) handeln, die Ursache aber davon soll Leidenschaft, zorniges Wollen eines Menschen (*μῆνις ἄλγεα ἔθηκε*) sein, d. h. die letzte Ursache des Geschehens wird bis in das Menschenherz zurückgeführt, ist eine rein menschliche, aber (*δέ*! V. 5), so fügt der Dichter in nachdrucksvoller und bedeutsamer Zwischenbemerkung hinzu, *Διὸς δ᾽ ἐτελείετο βουλή*, d. h. doch: in dem Verlaufe des aus natürlichen Ursachen sich entwickelnden Geschehens vollzieht sich der Wille des Zeus d. h. der obersten waltenden Gottheit[1]). So finden wir hier zunächst einen für unsere Auffassung der Gesamtgestaltung des Epos wie der Behandlung einzelner Szenen sehr wichtigen Gesichtspunkt: dem menschlichen Geschehen ist ein übersinnliches Moment immanent[2]). Lehnt Homer — das wäre doch dann zu folgern! —

[1]) Der Ausdruck *βουλὴ Διός* hat also u. E. allgemeine Bedeutung, bezieht sich nicht auf einen einzelnen bestimmten Plan des Gottes, also auch nicht auf den, Achill an den Achäern zu rächen! Denn ein so spezieller Zug würde doch im Anfange einer Dichtung, die ja das einzelne erst erzählen will und es bei ihren Hörern als unbekannt voraussetzen muß, nicht recht verständlich sein oder zuviel verraten, und wir wissen, wie Homer gerade in dieser letzten Beziehung Zurückhaltung beweist.

[2]) Natürlich ist dem Dichter die logische Schärfe dieser Formel nicht irgendwie zu klarem Bewußtsein gekommen, er wird das angedeutete Verhältnis zwischen menschlichem und göttlichem Tun nur mehr geahnt und dunkel empfunden haben. — Übrigens scheint dieses Zusammenfallen göttlichen und menschlichen Geschehens an unserer Stelle auch formell angedeutet zu sein durch den Gebrauch des Imperfektums (*ἐτελείετο*) als des Tempus des Begleitenden, Gleichzeitigen, Nebenherlaufenden, Näherausführenden (= wobei und worin der Wille, das Walten des Zeus sich vollzog) im Gegensatz zu den vorausgehenden Aoristen *ἔθηκε, προΐαψε, τεῦχε* (letzteres wird, wie angegeben wird, aoristisch gebraucht! Oder sollte *τεῦξε* zu lesen sein?).

damit auch unmittelbares göttliches Eingreifen an sich ab? Motiviert er überall auch menschlich-natürlich? Nicht überall! Aber versucht hat er diese Art der Gestaltung öfter. Ein Beispiel mag das zeigen! In *Π* 645 ff. überlegt Zeus, ob er Patroklos, der vom Siegesrausch fortgerissen vergißt (— menschliche Schwäche! —), was er seinem Freunde Achill und dessen Ehrenrettung schuldig ist (*Π*, 90!), sogleich nach der Erschlagung seines Sohnes Sarpedon zu Fall bringen oder noch viele Troer töten lassen, d. h. ob er ihn lieber erst in einen solchen Zustand von Kampfesleidenschaft und Triumphgefühl geraten lassen soll, daß er alle Besonnenheit verlieren muß und so eine Beute der Troer werden kann. Er entscheidet sich für die zweite Gestaltung d. h. für den natürlichen Verlauf, bei dem dann seine Absicht auch erreicht wird: er bedient sich also zu ihrer Durchführung menschlichen Tuns. (Cf. Soph. Antig. 621 ff.: *τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ᾽ ἐσθλὸν τῷδ᾽ ἔμμεν, ὅτῳ φρένας θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν!* quem deus perdere vult, prius dementat.) In der gleichen Art haben wir häufig die Fälle aufzufassen, in denen die Menschen der Ilias auf unmittelbare göttliche Einwirkung hin etwas tun. Wir werden einige dieser Fälle (A 55; A 194 ff; B 1 ff; B 172 ff.) im einzelnen noch zu besprechen haben: hier nur die allgemeine Bemerkung, daß an diesen Stellen die Götter s c h e i n b a r unmittelbar tätig, die Menschen nur Werkzeug in ihrer Hand sind, sieht man aber schärfer zu, so entdeckt man neben der offen vorliegenden göttlichen Veranlassung psychische Ursachen in einem deutlichen, frappierenden Parallelismus[1]). Ein Beispiel für diese doppelte Ursache des Geschehens finden wir gerade hier in dem Prooemium. In V. 6 und 7 wird als die tiefste Ursache zu dem Streit zwischen Agamemnon und Achill der Gegensatz zwischen diesen beiden Männern angedeutet, der Gegensatz der äußeren, überkommenen und verliehenen Machtstellung bei dem einen und des inneren, angeborenen, persönlichen Wertes bei dem anderen[2]), trotzdem heißt es in den beiden folgenden Versen (8 u. 9): wer hat sie zum Streite getrieben? des Zeus und der Leto Sohn! — Ferner aber ist die Anschauung des Dichters, daß im menschlichen Handeln göttliches Walten sich kundtut, ein Zeugnis einer nachdenklichen und tiefgreifenden Art: er gibt gewissermaßen eine Art von Antwort

[1]) Ausgenommen sind im besonderen rein märchenhafte Darstellungen, in denen das Wunderbare, Übermenschliche sich als solches kennzeichnet und als solches erscheinen soll, oder wenn die göttliche Macht als solche geschildert wird.

[2]) Diese Andeutung geschieht nicht nur durch die Zusätze *ἄναξ ἀνδρῶν* und *δῖος*, sondern auch durch die Bezeichnung des Agamemnon durch das Patronymikon *Ἀτρείδης*, des Achill aber durch seinen Namen selbst: dort steht der, der seine Würde und ragende Stellung vor allem seiner Herkunft verdankt, hier der, dessen Wert in ihm selbst, in seiner Persönlichkeit ruht.

auf die Frage, wie sich menschlicher und göttlicher Wille zueinander verhalten, eine Frage, die er sich ganz gewiß nicht klar gemacht hat, aber die bei der Betrachtung der Begebnisse seiner Dichtung sich ihm dunkel aufgedrängt haben mochte; die griechische Tragödie greift dann da Problem bewußt und energisch auf und spricht die Lösung klar so aus: der Mensch handelt frei nach seinen Leidenschaften, die Gottheit aber bedient sich der menschlichen Begehrungen und Taten zur Durchführung ihrer Absichten. Hat die Tragödie etwa auch hier, wie in so manchem anderen, von Homer gelernt? Platon nennt im „Staat" Homer der Tragödie Haupt, Lehrer und Führer!

Weiter ist es doch auffallend, daß, während das Prooemium sonst eben nur andeutet und selbst das Hauptmotiv nur leise anklingen läßt, die leidvollen Folgen des Zornes für die Achäer verhältnismäßig breit (in 3½ von 7 Versen!), ja bis in Einzelheiten hinein (*Μῆνιν—ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν, πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν οἰωνοῖσί τε δαῖτα*[1])) ausgeführt sind. Wie ist das zu erklären? Wollte der Dichter mit starker Wucht darauf hinweisen, daß menschliche Leidenschaft in ihren Wirkungen nicht auf ihren Träger beschränkt bleibt, sondern weite Wellen in die Mitwelt hineinschlägt? (Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi!) Wollte er damit sagen, daß, weil in dem Epos nicht nur von dem Zorne des Achill die Rede ist, sondern eben auch von seinen furchtbaren Folgen für das ganze Volk der Achäer, der Held des Epos nicht nur der einzelne Mensch Achill ist, sondern auch das Volk, und wollte er so mit diesem Hinweis die künstlerische Rechtfertigung dafür geben, daß in großen Partieen der Ilias das Thema vom Zorn des Achill zurücktritt und im Hintergrunde steht und das Epos da wie ein Lied von blutigen Kämpfen um Ilion sich darstellt? So würde, was ihm eine Not war, nämlich die Schwierigkeit, die alte Ilias (s. o. S. 9 f.) mit der neuen Dichtung in engen Zusammenhang zu bringen, von ihm zur Tugend gemacht sein?! — Unverkennbar ist nun eine gewisse Absichtlichkeit, diese Leiden des Volkes als schreckliche hinzustellen, ja als gräßliche erscheinen zu lassen (*αὐτοὺς . . ἑλώρια . . κύνεσσιν οἰωνοῖσί τε δαῖτα*[2])!). Gewiß entspricht das der Aufgabe des Prooemiums als einer Art Ouvertüre, diese teilt so dem Hörer von vornherein die leidvolle Stimmung mit, die ihn bei dieser Dichtung voll Kampf und Blut und Menschenleid und Tragik erfüllt, und das ist gewiß ein Zeichen eines hohen Kunstverstandes, der sich seine Mittel klar wählt! Aber wir

[1]) Über die Lesart *δαῖτα* statt *πᾶσιν* vgl. Anm. 2!

[2]) Vielleicht ist **darum** die zenodoteische Lesart *δαῖτα* statt des milderen *πᾶσιν* zu bevorzugen!

spüren hier auch das teilnahmsvoll klopfende Herz des Dichters selbst. Oder hören wir nicht den Ton warmen Mitgefühls aus dem *ἰφθίμους* in V. 3 (*πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων*), der Trauer darüber, daß soviele edle Leben dahinmußten?[1]) Der Dichter hat ein weiches Herz trotz der grausigen Szenen, die er oft genug zu schildern hat, vielleicht gerade deswegen[2]). Und, ich denke, auch der Gebrauch des starken Ausdrucks *προΐαψε* (*Ἄιδι*) statt des gewöhnlichen *πέμψε* zeigt starkes persönliches Mitempfinden.

V. 1 sagt der Dichter *μῆνιν ἄειδε, θεά*, die Göttin soll singen. Haben wir es hier nur mit einer konventionellen Redensart zu tun, die zum Apparat des zunftmäßigen epischen Dichtens gehörte? Wäre es bei der persönlichen Art, mit der der Dichter uns bisher schon in dem Prooemium entgegengetreten ist, nicht vielleicht auch denkbar, daß hier eine persönliche Sprache redet und der Dichter sagen will, daß von den Geschehnissen in der Dichtung eben gesungen, nicht mit historischer Genauigkeit berichtet werden soll, daß es sich hier nicht um reale Tatsachen, sondern um eine als solche zu nehmende phantasievolle Dichtung handelt, bei der eben nur dichterische Gesichtspunkte in Frage kommen? Ob es wohl bei dem starken Interesse, das das Epos erregte, und bei dem geringen historischen Sinn der Zeit nicht schon damals Leute gab, die die Ilias als schätzbare Quelle für allerlei geschichtliche, geographische, antiquarische Dinge ansahen? (Heute sind ja deren Legion!). In die Welt der Poesie soll man nicht mit der unbiegsamen, zu keinen Kompromissen geneigten Logik des rechnenden Verstandes kommen! Der Dichter gehorcht allein künstlerischen Gesetzen und Bedürfnissen! In *Ο* 711 haben die Troer plötzlich Äxte und Beile. Wie kommen sie zu diesen? Weil der Dichter sie mit solchen für die dargestellte Situation braucht! Will noch jemand fragen, woher sie diese haben? Wieviele Bedenken wegen Seltsamkeiten und Widersprüche finden so ihre Erledigung!

Will man ferner annehmen, daß unser Dichter überall mit tiefem und sinnvollem Bedacht seine Worte setzt, dann würde er in (*ἄειδε*) *θεά* —

[1]) Vergl. den Anfang des Nibelungenliedes (I, 8 Lachm.): darumbe muosen degene vil verliesen den lîp.

[2]) Diesen Zug der gemütvollen Anteilnahme des Dichters an seinen Personen finden wir ja häufig genug in der Dichtung, so, wenn er den trefflichen Biedermann Menelaos mit du apostrophiert, ebenso den Patroklos, bei dem er nicht oft genug versichern kann, wie seine *ἐνηείη* und *μειλιχίη* aller Herzen gewonnen habe (das seinige offenbar auch!), oder wenn er auf den Schmerz des Vaters hinweist, dem der junge Sohn auf dem Schlachtfelde erschlagen wird; dieses warme menschliche Empfinden zeigt er auch den Troern gegenüber; man denke an die Gestalt des Euphorbos im Anfange von *P*! Wie rührend und mit wie starker Sympathie des Dichters wird der Fall dieses jugendlichen Helden dargestellt! (*P* 53 ff.)

so vielleicht singulär und darum bedeutsam für das in der Rhapsodensprache vielleicht schon abgegriffene und zur Phrase gewordene *Μοῦσα* — sich des göttlichen Ursprungs seiner Dichtung bewußt zeigen, nicht in irgend einer mystischen Weise, als wenn es sich um eine wunderbare Inspiration handelte, sondern in der ahnenden Erkenntnis, daß das geniale Schaffen des Dichters über das gewöhnliche Menschentun hinausragt: Menschen hatten vor seiner Zeit gesungen und sangen in seiner Zeit in Menge, zunftmäßige epische Dichtung war bei den Rhapsoden reichlich zu finden (vgl. Od. λ 364 ff., wo verächtlich von solchen im Gegensatz zu einem wirklichen Sänger gesprochen wird), aber nicht Werke göttlicher Kraft, wie nun eins folgen sollte (cf. *θεῖος* oder *θέσπις ἀοιδός*). Ist das so, dann spräche hier ein Selbstbewußtsein, wie wir es bei dem Sänger Phemios in der Odyssee (χ 347 f.) finden, der den Gedanken ablehnt, er habe einen Lehrer gehabt, und erklärt, ein Gott habe ihm mannigfache Lieder ins Herz gepflanzt: *αὐτοδίδακτος δ᾽ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσε.*

2. Die Chrysesszene (*Α* 8—52): Die Gestalt des Chryses ist ein Meisterwerk psychologischer Kunst. Der kommt in das griechische Lager, um die gefangene Tochter zurückzugewinnen, mit „gewaltigem Lösegeld“ und fleht inständig zu den Achäern (V. 15: *ἐλίσσετο* Imperfektum!), er hält sich also verständig und nüchtern an das, was im Kriege Recht und Brauch ist, und pocht nicht auf seine Macht als Priester des Apollo, die sich doch später als so wirksam erweist und die er auch kennt, ja, wie um jeden Verdacht abzuwehren, als wolle er mit ihrer Hilfe etwas erzwingen oder ertrotzen, hat er die Priesterbinde, das Zeichen seiner Würde, nicht um das Haupt gelegt, sondern trägt sie bescheiden in der Hand und am Stabe; er wendet sich bittend an die Gesamtheit der Achäer[1]), besonders aber an die beiden Atriden als an die Leiter des Heeres, also auch hier strenge Legalität und Korrektheit beobachtend. Und dabei ist er klug, er ist einer, der sich auf das Wort versteht, in 5 Versen sagt er alles, was er zu sagen hat: eine feste, klare Art! Einleitend sucht er in freundlichen Wünschen für das Unternehmen der Griechen diese für sich zu gewinnen und wirkt auf ihr Gefühl und macht sie weich („möchtet ihr Ilion einnehmen und dann wohl in die Heimat zurückgelangen!“); er bringt seine Bitte in warmen, beweglichen Worten vor: es handelt sich um seine Tochter, für die er diesen Gang in das Griechenlager gemacht hat, innig nennt er sie lieb (V. 20 *φίλην* von *παῖδα* nachdrucksvoll getrennt! *ἐμοί* statt *μοι* mit starkem persönlichem, bei aller Ruhe die tiefe

[1]) Wohl in einer Volksversammlung, denn so ist die Anrede (V. 17): *Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐυκνήμιδες Ἀχαιοί* am verständlichsten, die Situation selbst am wirkungsvollsten.

Empfindung verratenden Akzent!); er bietet ja Lösegeld, spricht aber vornehm und taktvoll nur von *ἄποινα* und rühmt diese weder als *ἀγλαά* noch als *ἀπειρέσια*, wie sie doch nach V. 13 und 23 waren, und obwohl doch diese Wortverbindung bei derartigen flehentlichen Bitten geläufig war; und nur am Schluß mahnt er in V. 21 kurz und ernst zur Rücksicht auf seinen Gott, den machtvollen Zeussohn, den Ferntreffer Apollon[1]). Der Oberkönig jagt ihn mit Schimpf und Hohn davon, unter dem furchtbaren Drohwort schrickt er zusammen (*ἔδδεισεν*), stumm schreitet er am rauschenden Meere entlang und findet erst hier Tränen und starke Worte des Gebets (V. 35: *πολλὰ ἠρᾶτο*): „Apollo, du bist ein machtvoll herrschender Gott (— also k a n n s t du mir helfen! —), ich habe dir einen herrlichen Tempel[2]) gebaut, dir fette Schenkelstücke von Stieren und Ziegen verbrannt (— also m u ß t du mir helfen! —), durch deine Geschosse sollen die Danaer meine Tränen bezahlen!“ Man beachte die dringende Logik dieses grimmerfüllten Herzens, den Ausdruck (V. 42) *τίσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα*, der hochpoetisch ist, weil er aus tiefer Empfindung entsprungen ist, und endlich: er fleht nicht schwächlich: verschaffe mir mein Kind wieder! Eine ungeheure Schmach ist ihm als Menschen und Priester angetan, so erfüllt ihn mehr als die Sorge um die Tochter ein ingrimmiges Rachegefühl! Wie wirksam ist das bei diesem Greis (*γέρων, γεραιός* V. 33. 35), der vorher so ruhig und gemessen gewesen war! Und so fleht er wiederum nicht schwächlich und klein: Strafe Agamemnon!, sondern: die Danaer sollen büßen! Warum denn aber sie? Gewiß traf er auch Agamemnon in ihnen empfindlich, aber seine feste, männliche Art empörte sich gegen ihre Unterwürfigkeit dem Oberkönig gegenüber, er ist auf sie ergrimmt, die ihm erst Beifall gerufen haben und nun die Gewalttat ihres Königs an ihm aus Furcht lautlos, ohne ein Wort des Widerspruchs geschehen lassen! Wir sehen, sehr nahe bringt uns der Dichter diese mächtige Gestalt, und

[1]) Vielleicht muß man — wie so oft, wir haben es ja bei Homer mit lebendiger Rede, nicht mit Buchliteratur zu tun! — hinter V. 20 eine kurze, aber um so sprechendere Pause annehmen und diese plötzlich kommende leise Mahnung sich durch s t u m m e H a n d l u n g erklären. Agamemnon weist den Priester ja nachher barsch, schroff, drohend ab; sollte Chryses nicht bei seiner Bitte dem Mächtigen ins Antlitz gesehen, voll Angst darin geforscht und die dann wirklich erfolgende Ablehnung schon während seiner Bitte darin gelesen haben? Davon s a g t uns Homer nichts, aber wie oft sagt er uns nichts und läßt uns, nachdem er uns fest in die Situation hineingezogen hat, mit unserer Phantasie mitdichten! Ein derartiges stummes Spiel gehört geradezu zu den Mitteln seiner Technik, und erst, wenn man sich ein solches hinzudenkt, werden oft genug Worte und Handlungen der homerischen Personen recht verständlich.

[2]) Die Erwähnung eines Tempels ist bekanntlich selten bei Homer, also hat Chryses, das soll hier vielleicht angedeutet werden, etwas g a n z B e s o n d e r e s dem Gott zur Freude (V. 39 *νηὸν χαρίεντα*) getan!

das in nur wenigen Versen. Und wenn er ihn in der von der Kritik so hart mitgenommenen Episode von der Heimbringung der Chryseis (*Α* 430—487) noch einmal auftreten läßt (und wie charakteristisch, werden wir sehen!), so war ein Grund dafür vielleicht auch der, daß er ihm selbst und uns interessant und sympathisch geworden ist.

Wie aber ist Agamemnons Verhalten dem Chryses gegenüber zu erklären? Alle anderen (V. 22: *ἄλλοι πάντες*) riefen nach den Worten des Priesters Beifall, von religiöser Scheu erfaßt (daher wohl V. 22: *ἐπευφήμησαν* ganz singulär statt des gewöhnlichen *ἐπήνησαν*!), Agamemnon dagegen jagt ihn schmählich fort (*κακῶς ἀφίει* urteilt der Dichter! V. 25), mit leidenschaftlichem Worte, das er fertig brachte (*κρατερὸν δ᾽ ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν*)[1]; in der Tat leidenschaftlich, wie in unbändiger Wut herausgestoßen, alle Rücksicht vergessend sind seine Worte: schroffste Ablehnung, die mit *μή* beginnt und diese Negation noch zweimal wiederholt! „Der Stab, die Priesterbinde des Gottes sollen dem Chryses nichts helfen!“ So durch höhnische Mißachtung der heiligen Symbole mißachtet er den Priester in Chryses und verletzt dazu den Vater tief in ihm: „Die (V. 29 *τήν*, so sagt er wegwerfend, nicht: Deine Tochter) werde ich nicht herausgeben“, begnügt sich aber damit nicht, sondern malt nun in breitem Hohn (in 3 von seinen gesamten 7 Versen!) ihr künftiges jammervolles Schicksal, ihr trauriges Sklavenlos aus: „Dort, in seinem Haus, fern von der Heimat, soll sie alt werden, spinnend, sein Lager teilend“, also in der Fremde Sklavin, Kebsweib werden — alles Peitschenhiebe für den Vater! —, am Schluß noch einmal — vielleicht durch stumme Handlung motiviert, der Alte hat etwa entsetzt, zu ihm und dem Volke flehend, die Hände erhoben — barsch die Aufforderung: „gehe, reize mich nicht weiter“ (V. 32: *ἀλλ᾽ ἴθι, μή μ᾽ ἐρέθιζε*, der Imperativ Praesentis ist asyndetisch erregt an *ἀλλ᾽ ἴθι* angeschlossen!). Woher rührt diese über alles Maß gehende Leidenschaftlichkeit, diese Schroffheit, die man denn auch als eine „unbegreifliche“ bezeichnet hat?

Wollte Agamemnon die Chryseis nicht freigeben, weil sie ihm lieb und wertvoll war — das gibt er *Α* 111 ff. ja auch wirklich an, das ist aber nicht zu glauben! s. u. —, so erklärt das doch nicht die leidenschaftliche Heftigkeit, mit der er ihre Auslieferung verweigert und in der er sich bis zur Verletzung der Gottheit versteigt. Er ist offenbar schwer gereizt und spricht, wie Menschen in solcher Stimmung tun: darum kommen seine

[1]) Mit Tadel sagt das ebenfalls der Dichter! Wir sehen hier wie in *κακῶς* seine persönliche Anteilnahme, er erzählt nicht immer streng objektiv, obwohl „unpersönliche Objektivität“, „Zurücktreten des Dichters hinter seinem Gegenstande“ zu den dogmatischen Forderungen gehört, die man an den epischen Dichter zu stellen und im besonderen bei Homer zu finden pflegt!

Worte stoßweise heraus (in 7 Versen 7 Sätze!), darum gibt er auch keine Gründe für die Ablehnung an, darum überstürzt er sich beim Sprechen (die Verse 31 und 32 bestehen aus lauter Daktylen!), darum vergreift er sich erregt in der Konstruktion (*ἀντιάω* steht nur hier bei Homer mit Akkusativ!)[1]. Hier haben wir einen der Fälle, wo der Dichter nur eben den äußeren Hergang schildert, es uns aber überläßt, die seelischen Ursachen dafür aufzusuchen. Beachten wir, daß diese Ablehnung zugleich eine schroffe Mißachtung des klar ausgesprochenen Willens des Volkes und der Fürsten ist, so haben wir des Rätsels Lösung. Alle anderen, sagt der Dichter ausdrücklich V. 22, stimmten dem Priester bei! Sie taten es, ohne erst die Willensentscheidung des Agamemnon abzuwarten, der doch der Oberkönig und dazu der Herr des Mädchens war, das hat ihn gereizt und verletzt, um so mehr, als er immer, wie wir noch sehen werden, eine Einbuße an dem fürchtete, was er eifersüchtig und mißtrauisch behütete, an seiner Würde als *ἄναξ ἀνδρῶν*. Er war aber darin um so empfindlicher, als dieser großen äußeren Macht sein innerer Wert nicht entsprach. Darum setzt dieser äußerlich so große, innerlich so kleine Mensch hier seinen Willen dem des ganzen Volkes entgegen, und zwar hart, herrisch, brutal, die Achäer aber sind solchem heftigen Ausbruch gegenüber still, ducken sich lautlos, lassen die Gewalttat geschehen. Es ist aber eine feine, hohe dichterische Kraft offenbarende Expositionskunst des Dichters, Agamemnon von vornherein, gleich bei seinem ersten Auftreten in so scharfer Beleuchtung zu charakterisieren, denn ihm mit seiner kleinlichen Herrschsucht, seiner Empfindlichkeit und Reizbarkeit, der rücksichtslosen Wahrnehmung seiner Machtstellung soll ja dann Achill in jugendlich-ungestümem Idealismus entgegentreten, und so wird der für die ganze Handlung so wichtige Konflikt dieser beiden Männer durch die Chrysesszene vortrefflich organisch vorbereitet: wir sind, bevor es zum Streite kommt, über das Wesen und die Motive des einen der beiden Kontrahenten klar orientiert. Die Chrysesszene steht in einem klug berechneten Parallelismus zu der großen Streitszene des ersten Buches, vernehmlich das anklingen lassend, was dort in gewaltigen Tönen dahinrauscht: hier wie dort handelt es sich um verletzte Ehre, hier wie dort ist ein anfangs maßvoller, dann zu grimmiger Leidenschaft aufgestachelter Mensch der Beleidigte, hier wie dort ist Agamemnon der Beleidiger, der seine Macht tyrannisch

[1] Verstöße gegen die reguläre Grammatik, Besonderheiten der Konstruktion und im Wortgebrauch erklären sich öfter rein psychologisch, ein Punkt, den man m. E. bei der Interpretation besonders des Epos, des Dramas und der oratorischen Literatur stark beachten muß! Man sieht aber auch hier, wie überlegt Homer bis ins einzelne hinein arbeitet!

ausspielt, hier wie dort beugt sich das Volk tyrannischer Königsmacht und muß darum schwer leiden.

3. Die Rache des Apollo (V. 43—53): Der Gott kommt, das Gebet seines Priesters erhörend, mit seinen Geschossen vom Olymp herab, *ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς* (V. 47), das Unheimliche der Nacht, das der lichtfrohe Grieche schaudernd empfand, gibt das Wesen in der Erscheinung des ergrimmten, rächenden Gottes kurz und doch eindrucksvoll wieder; nicht immer sind eben die homerischen Gleichnisse breit ausgeführt, der Dichter kennt seine Mittel, hier genügt das eine Wort, um den Hörer mit der Stimmung[1]) zu erfüllen, die der bei der eiligen, furchtbaren Rachetat des Gottes haben soll, er hat aber auch keine Zeit zu einem breiteren Gleichnis, das hier nur stören würde, denn diese ganze Chrysesszene mit ihren wenigen Versen und der Fülle ihrer äußeren und inneren Handlungen ist wie eine Ballade, wuchtig, erschütternd, eilend, bis dann — im Gegensatz zu der raschen Entwicklung — langsam tagaus, tagein die Scheiterhaufen der Toten brennen.

Aber wie denn? War denn Apollo nicht nach V. 423 und 424 unseres Buches mit den anderen Göttern zu den Äthiopen gegangen? Er kann also hier doch nicht vom Olymp herabgekommen sein?! Haben wir folglich hier nicht einen Widerspruch, der anscheinend ein bedenkliches Licht auf das Schaffen unseres Dichters wirft, das wir uns doch als ein sehr nachdenkliches vorgestellt haben? Wir wollen uns nicht hinter der Ausflucht verstecken, der Hörer habe ja den Widerspruch kaum gemerkt; arbeitete unser Dichter eben so, wie wir annehmen, dann hat er doch den Widerspruch gemerkt! Auch wollen wir hier nicht zu der verlockenden Erklärung greifen, an solchen Stellen verrate sich eben die alte Art epischer Dichtungsweise, die ihr Augenmerk auf die poetische Wirkung der einzelnen, gerade vorliegenden Situation richte und sich darin durch den weiteren Fortgang nicht stören lasse. Unser Dichter wollte ja aber doch mit der Achilleshandlung einen Organismus herstellen und durfte ihn also der Einzelepisode nicht unnötig opfern! Nein, der Gott, der hier straft, und der Gott, der dort mit Zeus zu den Äthiopen gegangen ist, ist freilich derselbe Apollon, aber dort ist er einer von den vielen in Zeus Begleitung, hier die Gottheit, die nach der geläufigen Anschauung stets tätig ist, wenn es sich wie hier um ein gewaltiges Hinsterben handelt. Der Dichter erzählt hier, was die Achäer glaubten, was auch Achill annahm! So war kein Anstoß vorhanden, einen solchen hätte der Dichter übrigens, wenn er nur gewollt hätte, leicht beseitigen

[1]) Ein Zweck der homerischen Gleichnisse ist der, durch sie die Stimmung und Empfindungen zu vertiefen, die den Hörer bei der verglichenen Situation bewegen sollen. S. u. S. 50 Anm. 2.

können, denn in V. 424 f. war aus Gründen der Ökonomie des Gedichtes nur des Zeus Abwesenheit nötig, ohne Schwierigkeit konnte also dort das ominöse *πάντες* gestrichen bezw. ersetzt werden. Aber der Dichter hielt das eben nicht für nötig.

4. Der Streit zwischen Agamemnon und Achill (V. 53—305). Weshalb hat sich der Streit zwischen den beiden Männern so scharf zugespitzt, so heillos scharf, daß Agamemnon seinen besten und stärksten Helden zu seinem und seines Volkes Schaden sinnlos von sich stößt und daß Achill auf den Kampf verzichtet, der doch seine Lust, seine Ehre, sein Lebenselement war (vgl. V. 491 f.: *φθινύθεσκε φίλον κῆρ αὖθι μένων ποθέεσκε δ᾽ αὐτήν τε πτόλεμόν τε*) und schweres Unheil über die Achäer bringt? Die Antwort auf diese Frage gibt uns eine psychologische Analyse der ganzen Partie; bei den Worten, die beide sprechen, bei dem, was sie tun, müssen wir ihnen ins Herz schauen und werden dabei aufs neue Gelegenheit haben, die psychologische Feinarbeit des Dichters zu beobachten. Sichtlich ist aber bei diesem Duell der beiden Antagonisten sein Bestreben, Achill auf Kosten Agamemnons recht zu geben, bis auch dieser die Grenze des Rechten überschreitet. Man kann aber hier wie sonst[1]) erkennen, daß ihm die Handlung an sich nicht so sehr die Hauptsache ist als die Charakterisierung seiner Personen; ihr Innenleben zu schildern, dazu dienen ihm vielfach ihre Worte und Handlungen, *ἠθοποιία* ist einer der Hauptzwecke seiner Kunst!

Die verheerende Pest war über die Achäer hereingebrochen, auch das blödeste Auge mußte den kausalen Zusammenhang in dem, was geschehen war, erkennen: Bitte und harte Abweisung des Chryses — dessen zorniges Rachegebet an seinen Gott Apollon (das hatte man, wie V. 380 f. zeigt, beobachtet!) — Ausbruch der Pest (die man, wie aus V. 64 deutlich ist, auf Apollon zurückführte). Schuld an der Not, die nicht aufhören zu wollen schien (*βάλλε* Imperfektum V. 52!), war also Agamemnon, so war es seine Pflicht, auf Abhilfe zu denken, seine doppelte Pflicht, da er ja auch der Oberkönig war. Ein anderer muß aber nun den ersten Schritt zur Rettung tun d. h. die Volksversammlung berufen, die sich mit der Frage der Rettung beschäftigen soll, er selbst sieht die furchtbaren Leiden von Mensch und Tier und — rührt keinen Finger. Warum nicht? Weil er sich ja dann selbst vor allem Volke die Schuld an dem Unheil hätte geben müssen! Dazu aber kann er, der uns in der Chrysesszene als eine kleine Natur, als ein im Punkte der äußeren Ehre so empfindlicher Mensch entgegengetreten ist, nicht

[1]) Bei den so häufigen Kampfschilderungen z. B. ist dem Dichter vielfach weniger der Kampf und dessen Ergebnis das Wichtige als die Art, wie die Helden sich und ihr Wesen darin darstellen, darum sind diese Kampfszenen trotz ihrer Häufigkeit meist nicht ermüdend.

verstehen! Lieber läßt er die Sache gehen, wie sie geht! Hier die Not des Volkes, dort sein eigenes Ansehen! Wie könnte er da zweifelhaft sein, wie er sich verhalten sollte? Das ist aber von vornherein klar: beruft nun Achill eine Versammlung, in der es ja zu einer Aussprache und Klarlegung kommen mußte, so wird er den Einberufer von vornherein nicht eben mit freundlichen Augen angesehen haben, vielmehr mußte er gegen ihn, der ihn in eine so peinliche Lage brachte, mit Bitterkeit und Groll erfüllt sein. Damit aber war schon e i n e Ursache zu einem Zusammenstoß gegeben. Noch mehr würde ja Achill den Agamemnon gereizt haben, wenn, wie man gemeint hat, die Berufung einer Volksversammlung Prärogative des Oberkönigs gewesen wäre. Indessen ist es mir an sich zweifelhaft, ob eine derartige politische Einzelheit sich aus Homer nachweisen läßt, sodann ist darauf hinzuweisen, daß Achill auch in *Τ* 40 f. die Achäer zusammenruft, und hier will er doch gewiß dem Agamemnon nicht zu nahe treten, endlich werden wir sehen, daß Achill an unserer Stelle zunächst es durchaus vermeidet, den Oberkönig zu reizen. Weshalb aber beruft gerade e r die Versammlung? warum nicht einer der anderen Fürsten? Wir sahen in der Chrysesszene, daß man nicht gegen Agamemnon aufzutreten wagte. Findet Achill nun jetzt dazu den Mut, so beweist das seine selbständige Art dem Oberkönig gegenüber. So werden vom Dichter zwei Menschen einander entgegengestellt, von denen der eine entschieden tyrannisch, der andere ebenso entschieden selbständig ist, so versteht er, den später ausbrechenden Konflikt klug vorzubereiten und begreiflich zu motivieren. Was aber bewog Achill zu seinem gewagten Schritt? Er müßte doch mit der Empfindlichkeit Agamemnons rechnen und konnte sich ihn zum unversöhnlichen Gegner machen! Wenn nun der Dichter V. 55 f. so motiviert: *τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη, κήδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὁρᾶτο,* so scheint er doch die Frage selbst offen zu lassen, denn warum gab Hera gerade i h m den Entschluß ins Herz? Es liegt hier ähnlich wie *Β* 171 f.! Zu dem Entschluß, die nach Agamemnons Rede fliehenden Achäer aufzuhalten, kann Athene dort Odysseus bestimmen, *ἐπεί μιν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἵκανεν*, d. h. hier und dort (wie auch sonst übrigens öfter!)[1]) benutzt eine Gottheit zur Durchführung ihrer Absichten d i e Personen, die in ihrem Sinne denken und so für die Ausführung der Tat gewissermaßen disponiert sind. An unserer *Α*-Stelle sorgt sich eben auch Achill um die Achäer, wie er sie so sich zum Leide dahinsterben sah (diese Teilnahme seines Herzens gibt das M e d i u m *ὁρᾶτο* wieder!). Es fragt sich nur, warum Homer in solchen Fällen seine Personen nicht völlig selbständig hat handeln lassen und ein göttliches Agens überhaupt

[1]) Vgl. das oben S. 11 f. zu Prooemium V. 5 Gesagte!

verwendet hat. Wenn man will, kann man das damit erklären, daß der gläubige Sinn alter Zeit in der epischen Darstellung überhaupt vor allem wichtige Begebenheiten auf direkte Veranlassung der Götter zurückführte und daß diese Motivierung der Geschehnisse als zum poetischen Apparat gehörig und dem Publikum vertraut auch dann beibehalten wurde, als man die Personen als selbständige, ihrem Charakter und den gegebenen Verhältnissen entsprechend handelnde darstellte! Vielleicht darf man aber (s. o. S. 5 f.) unserem Dichter die Anschauung zutrauen, daß göttliches Walten und Mitwirken sich in den Menschengeschicken manifestiert und sich eben der menschlichen Verhältnisse bedient. Über einen weiteren Grund s. u. S. 28 f.

Also aus Mitleid mit seinem Volke und aus Liebe zu ihm handelt hier Achill. So sehen wir, sein Herz ist weich und für die Not anderer offen und empfänglich, in dem vorliegenden Falle so sehr, daß er ein für sich selbst gefährliches und folgenschweres Wagnis unternimmt. Daher erklärt es sich in großer psychologischer Wahrheit und Folgerichtigkeit denn auch, daß er, als er in der Folge von Agamemnon schwer beleidigt wird und das Volk das aus Furcht vor dem mächtigen Oberkönig im wesentlichen schweigend zuläßt, auf eben dieses Volk, für dessen Wohl er sich so edel und nachdrücklich eingesetzt hatte, so maßlos erbittert ist, daß er es in schwere Leiden geraten läßt.

Die Achäer sind versammelt, alle wissen, was verhandelt werden soll, so herrscht atemloses Schweigen. Achill spricht, seine Worte sind im Anfang nicht ganz logisch — man beachte V. 60 f. den doppelten Bedingungssatz! —, die ganze Rede ist in ihrem Bau merkwürdig kompliziert. Woher das? Achill ist sich der Schwere und Gefährlichkeit seiner Aufgabe bewußt, so beginnt er unsicher, befangen, mit Herzklopfen! Er hätte nach seiner Art gewiß am liebsten frisch und offen geredet und gehandelt, aber er muß diplomatisch, vorsichtig, tastend zuwege gehen, denn hier sieht er die Not des Volkes, die abgewendet werden soll, dort den reizbaren Agamemnon, der geschont werden muß! So kann er wohl feststellen, daß die Pest die Folge von Apollos Zorn ist, tut aber[1]), als müsse man die Ursache zu diesem Zorne, die doch alle kennen erst noch suchen. So schlägt er vor, irgend einen Seher oder Priester oder auch einen Traumdeuter zu befragen, denn auch der Traum käme ja von Zeus. Sonderbar! Das hier vorgeschlagene Mittel ist in der Ilias ganz ungewöhnlich, da hier sonst weder Priester noch Seher eine

[1]) Aber verträgt sich denn solche Heimlichkeit mit dem Charakter Achills, der doch *I* 312 f. erklärt: *ἐχθρὸς γάρ μοι κεῖνος ὁμῶς Ἀΐδαο πύλησιν, ὅς χ' ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπη*? Aber hier muß er eben von zwei Übeln das kleinere wählen und — darin liegt eine gewisse Tragik! — gegen seinen Charakter handeln, auch daher rührt die vorhin bemerkte Unsicherheit in seinen Worten.

Rolle spielen. Ein Traumdeuter aber kann doch in dem vorliegenden Falle überhaupt nicht in Betracht kommen! Wie erklärt sich diese Seltsamkeit? Achill will natürlich Agamemnon zur Rückgabe der Chryseis bestimmen und meint nun, daß dieser sich leichter dazu entschließt, wenn er sich durch eine Art göttlicher Autorität dazu veranlaßt sehen kann. Wenn er aber auch einen Traumdeuter zu befragen vorschlägt mit der ausdrücklichen Begründung, daß ja auch die Träume von Zeus stammen, so will er dem Agamemnon ein Zugeständnis[1]) machen, denn er weiß — wir wissen es auch aus dem Anfang von *B*! —, daß der sich bei schwerwiegenden Entschlüssen durch Träume beeinflussen läßt. Man sieht, Achill ist vorsichtig, schonend, er will Agamemnon nicht persönlich verletzen (es ist ihm ja eben nur um Beseitigung der Pest zu tun!), daher sagt er auch *τινὰ μάντιν*, irgend einen, auf die Person soll es nicht ankommen; daher rührt auch die verbindliche, unmaßgebliche Art zu sprechen in der Anwendung des Potentialis (V. 64: *ὅς κ᾽εἴποι*).

Agamemnon, an den sich Achill doch unmittelbar (mit dem ehrenden Patronymikon *Ἀτρεΐδη*) ja allein gewendet hat und dem er so die Entscheidung respektvoll überläßt, erwidert nichts, erklärlich genug, denn er sieht die für ihn peinliche Enthüllung herankommen, sieht das mit finsterem Angesicht und mit grimmigem Herzen[2]); diese mit geschicktem Wort aufzuhalten, ist er nicht klug, nicht schlagfertig und nicht ruhig genug (vgl. *B* 144 ff.), so schweigt er verlegen. Wir dürfen uns wohl (stumme Handlung!) hinter *ἕζετο* (sc. *Ἀχιλλεύς*) in V. 68 eine Pause denken: es herrscht in der Versammlung beklommenes Schweigen! Da erhebt sich der Seher Kalchas; ausdrücklich versichert der Dichter, er habe *εὐφρονέων* gesprochen, also in freundlicher Absicht, auch er will helfen, ohne zu verletzen. Zweierlei fällt nun in seinen Worten auf: erstens erklärt er, Achill fordere ihn auf zu sprechen, das hatte dieser aber doch nicht getan, sondern nur vorgeschlagen, irgend einen Seher zu befragen! Ist auch hier ein stummes Spiel anzunehmen? Hat Achill ihn, der ein kluger und bewährter Mann war, wie der Dichter ausdrücklich in V. 70 f. berichtet, vielleicht bedeutsam angesehen? Sodann ist er bereit, falls ihm Achill seinen Schutz zusichere, den Schuldigen anzugeben, nennt diesen aber zunächst nicht mit Namen, sondern erklärt (V. 78 f.), der sei es, *ὃς μέγα πάντων Ἀργείων κρατέει καί οἱ πείθονται Ἀχαιοί*, womit ja selbstverständlich nur der Oberkönig selbst gemeint sein konnte. Auch diese

[1]) Das *καὶ* in *ἢ καὶ ὀνειροπόλον* (V. 63) verrät das sehr deutlich, zeigt aber auch wie wenig er selbst (bei seinem klaren Wesen sehr begreiflich!) auf derlei Dinge gibt.

[2]) Vielleicht deutet das Imperfektum *πίμπλαντ᾽* in V. 103 f. (*μένεος μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναι πίμπλαντ᾽*) darauf, daß er immer mehr mit Zorn erfüllt wurde und also schon in der vorliegenden Situation zornig war.

Seltsamkeit erklärt sich m. E. aus der Situation: Agamemnon sitzt eben mit finsterem Antlitz da, so wagt sich Kalchas nicht sofort offen heraus und vermeidet es, ihn zu nennen! Achill beruhigt ihn, er werde ihn gegen jedermann schützen, auch gegen Agamemnon! Aber verschärft er denn nicht so unnötigerweise die Situation? Provoziert er nicht geradezu den Oberkönig, den er doch nach unserer Meinung gerade hatte vorsichtig behandeln wollen? Er mildert ja wohl, indem er V. 85 des Kalchas Worte als ein *θεοπρόπιον* bezeichnet, das man also achten müsse, aber immerhin! Indessen eben, weil es sich um den mächtigen Oberkönig handelte, weil es unter allen Umständen das Volk zu schützen galt, weil Kalchas darum sprechen mußte und nicht etwa aus Furcht vor Agamemnon schwieg, mußte er ihm jene unumwundene Erklärung geben, mochte daraus entstehen, was da wollte! (Mit welcher Kunst steigert doch der Dichter die Spannung!) Jetzt bezeichnet der Seher den König offen als den Schuldigen, spricht vor allem Volk ungescheut aus, was alle wissen: der hat das schmähliche Verderben, *ἀεικέα*[1]) *λοιγόν*, über die Achäer gebracht! Und er rektifiziert Agamemnon, denn er fordert, der solle seinen Fehler wiedergutmachen. Welche Demütigung für den stolzen Mann! Er ist vor allem Volk bloßgestellt und — hat diese Demütigung nicht verhütet! Und nun ist es sicherste Kunst, die den äußerlich Großen, innerlich so Kleinen sehr charakteristisch darstellt: Agamemnon erhebt sich, der *ἥρως Ἀτρείδης εὐρυκρείων Ἀγαμέμνων* (V. 102), man merkt in dieser breiten Ausmalung förmlich die Wucht seiner äußeren Größe und Hoheit. Agamemnon kennt ja nun allerdings seinen eigentlichen Gegner, Achill hat ihm seine jetzige böse Lage geschaffen, wie es aber die Art kleiner Naturen ist, sich zunächst gegen Schwache und Niedrigstehende zu wenden, so läßt er zunächst (*πρώτιστα* fügt Homer ausdrücklich V. 105 hinzu und deutet damit an, daß Agamemnon nur auf eine Gelegenheit lauert, um Achill selbst zu treffen) seinen Zorn an Kalchas aus. Beachten wir, mit welcher psychologischen Wahrheit ihn der Dichter sprechen läßt! Zunächst führt ihm der Zorn ganz die Zunge, und so sagt er sich überstürzend dreimal dasselbe: Kalchas habe noch nie ein gutes Wort gesprochen (V. 106—108, *οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας — αἰεί τοι τὰ κάκ᾽ ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι — ἐσθλὸν δ᾽ οὔτε τί πω εἶπας ἔπος οὔτ᾽ ἐτέλεσσας*). Er tut aber dem Seher auch Unrecht damit, denn kurz vorher (V. 71) wird ausdrücklich berichtet, daß der den Griechen den Weg nach Ilion gezeigt habe. Ferner schweigt er von seiner Härte gegen Chryses, natürlich, weil er den wahren Grund, seine verletzte Empfindlichkeit, nicht wohl angeben kann, dreht aber die Sache so, daß

[1]) *ἀεικής* verrät die Empörung des Kalchas wie des ganzen Volkes!

er es als lächerlich (δή V. 110 ist stark ironisch!) hinstellt, Apollo lasse wegen des nicht angenommenen Lösegeldes Leiden über die Achäer kommen (darum zürnt der Gott freilich nicht!). Und überhaupt merkt man überall Agamemnons Bestreben, sich rein zu waschen, daher die zahlreichen (5!) denn und weil, ja, nur um seine Handlungsweise in dem Falle der Chryseis als richtig zu erweisen, scheut er sich würdelos nicht, die eigene Gattin vor allem Volk herabzusetzen (V. 113 f.: *Χρυσηΐδα . . . ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα, κουριδίης ἀλόχου*), er will eben durchaus recht behalten, ja, die innere Unwahrhaftigkeit geht so weit, daß er nun tut, als ob er um des Volkes willen ein Opfer bringen und darum die Jungfrau herausgeben wolle (V. 116 f.), und merkt eben wegen dieser Unwahrhaftigkeit nicht, daß er sich mit sich selbst in Widerspruch setzt: denn entweder hat Kalchas mit Unrecht behauptet, Apollon zürne der Chryseis wegen, dann braucht er, Agamemnon, sie doch nicht herauszugeben, oder jener hat das Richtige gesagt, dann hatte er keinen Anlaß, ihm in so heftiger Weise zu begegnen. Wenn er endlich zum Ersatz für Chryseis sofort (*αὐτίκα* V. 118) ein anderes Ehrengeschenk verlangt, so ist das herrischer Eigensinn, der, um selbst aus einer fatalen Situation herauszukommen, den anderen Verlegenheit bereiten will. Wir sehen, das Bild, das der Dichter von dem eigenwilligen und kleinlichen Fürsten entwirft, ist klug, wahr und lebendig gezeichnet und entspricht durchaus der Art, wie er ihn in der Chrysesszene dargestellt hat.

Achill hat jetzt im ganzen alles erreicht, was er wollte: Agamemnon hat sich zur Herausgabe der Chryseis öffentlich bereit erklärt, der Gott wird sich also versöhnen lassen, das Volk wird von der schweren Heimsuchung frei werden. Nur eins bleibt noch übrig, den zürnenden Oberkönig zu beruhigen und ihn von der eigensinnigen Forderung eines sofortigen Ersatzes abzubringen. Das ist der Grund, daß er noch einmal das Wort (V. 121—129) ergreift: er beweist in ruhiger, sachlicher Darlegung, daß ein solcher Ersatz nicht sofort beschafft werden könne, weist geschickt darauf hin, daß er die Jungfrau ja doch dem Gott zuliebe aufgebe (V. 127: *τήνδε θεῷ πρόες!*), und stellt ihm für später reichste Entschädigung in sichere Aussicht (V. 128: *ἀποτίσομεν*, Futurum als Ausdruck bestimmter Aussage!). Freilich scheint die Bezeichnung des Agamemnon als *φιλοκτεανώτατος πάντων* (V. 122: *Ἀτρείδη, κύδιστε, φιλοκτεανώτατε πάντων*) dazu nicht zu passen, sondern vielmehr geeignet zu sein, jenen zu reizen. Aber gerade dieses Wort, das Achill im Moment bildet (es ist ein *ἅπαξ εἰρημένον*!), soll dazu dienen, jenen zu besänftigen, denn es ist wohl scherzhaft gemeint: Mit diesem Neckwort („Du bist ja der allerhabgierigste Mensch!")

macht er ihm einen freundlichen Vorwurf (was noch deutlicher durch den Ton, mit dem er spricht, und der bei einem Dichter wie Homer mit in Anschlag zu bringen ist, zum Ausdruck kommt!). Daß wir *φιλοκτεανώτατος* so aufzufassen haben, beweist also der Zusammenhang; sodann beachte man, daß, wäre der Ausdruck ernsthaft gemeint, er sich seltsam neben dem vorhergehenden *κύδιστε* ausnehmen würde: gerade weil der Vers sonst fast formelhaft (z. B. *B* 434) in der Form ist: *Ἀτρείδη, κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον*, wirkt die ungewohnte Abweichung in dem von uns angenommenen Sinne um so mehr; endlich erklären sich bei unserer Auslegung gut die Worte in Agamemnons Erwiderung V. 131 f.: *μὴ δ' οὕτως . . . κλέπτε νόῳ, ἐπεὶ οὐ παρελεύσεαι οὐδέ με πείσεις:* „berücke mich nicht so mit Klugheit, denn nicht wirst Du mich überlisten und nicht gewinnen". Das *νόῳ* geht eben auf den Versuch, mit freundlichem, eben scherzhaftem Wort Agamemnon zu beschwichtigen und zu versöhnen. Dieser Versuch gelingt aber nicht, weil Agamemnon zornig und zu eigensinnig und rechthaberisch ist und weil er — der eigenen Art entsprechend — vermutet, Achill lasse sich von eigennützigen Motiven leiten (V. 133 ff.).

Agamemnon hat in seinem Herrscherbewußtsein und in seiner Herrscherwürde eine schwere Niederlage erlitten; da er nicht sachlich denkt und handelt, sucht er nun weiter die verlorene Position wiederzugewinnen, indem er erstens den Achill, der ihn in seine böse Lage gebracht hat, so tief wie möglich hinabdrückt, und zweitens indem er vor aller Welt beweist, er könne mit allen Fürsten schalten, wie er wolle, darum das herrische Wort: „bekomme ich kein anderes Ehrengeschenk, so nehme ich mir eins", darum nennt er auch sogleich die, denen er dann ein solches nehmen will: vor allem Achill, aber auch Odysseus und Ajas (er weiß ja wohl, daß er damit auch diese beiden Helden verletzt, aber er will sie eben verletzen, um mit solcher hochmütigen Behandlung sich als den Herrn zu dokumentieren, der auch Fürsten und Große so behandeln darf), darum das plötzliche Abbrechen V. 140 (*ἀλλ' ἤτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὖτις:* das „später" recht höhnisch zweimal, durch *μετα* und *αὖτις*, ausgedrückt!), „wir werden später einmal darüber nachdenken", als wenn es sich in seinen Augen bei solcher Wegnahme nur um eine Bagatelle handle, darum trifft er selbstherrlich, ohne zu fragen oder wenigstens vorzuschlagen, Bestimmungen darüber, wer Führer der Seefahrt nach Chryse sein soll, und nennt wieder die ersten Fürsten, entschließt sich aber schließlich gerade für Achill (V. 147: *ἱλάσσεαι*) und reagiert — mit höhnischem Lächeln — in der Bezeichnung *πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν* (V. 146) auf das *πάντων φιλοκτεανώτατε* Achills, darum endlich die hochmütige

Form, die er anwendet: *ἐρύσσομεν* — *ἀγείρομεν* — *θείομεν* — *βήσομεν* — *ἔστω* und endlich *κεν ἕλωμαι*: ich werde mir wohl nehmen.

Wenn Agamemnon so seine Herrscherstellung ausspielt, die Fürsten behandelt, als wären sie seine Untergebenen, vor allem Achill voll Hohn seine Macht fühlen läßt, so ist es eben das, was den Grimm dieses Helden hervorruft (jetzt erst ergrimmt dieser! man beachte, daß *ὑπόδρα ἰδών* erst hier in V. 148 steht!); der Hochmut, die Frechheit, mit der sich der Oberkönig, um seiner Selbstsucht (*κερδαλεόφρων* V. 149!) genüge zu tun, über seine[1]) Rechte und die der anderen Fürsten hinweggesetzt, empört ihn (V. 149: *ἀναιδείην ἐπιειμένος;* V. 158: *ὦ μέγ' ἀναιδές;* V. 159: *κυνῶπα*); darum, um eben seine Unabhängigkeit zu beweisen, erklärt er, er wolle das Heer verlassen und nach Phthia zurückkehren. Vortrefflich hat also der Dichter die Handlung so geführt, daß nicht Chryseis mehr der eigentliche Gegenstand des Streites ist, sondern das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Männern, das schon im Prooemium angedeutet war, zum Austrag gebracht wird, darum erfolgt von seiten Achills der Hinweis darauf, daß er, der Tüchtige, stets das meiste geleistet, Agamemnon aber, der Mächtige, stets das meiste erhalten habe (V. 158—168). (So wird der Streit auf das persönliche Gebiet hinübergelenkt, damit — das ist des Dichters tiefste Intention — Achill, der bisher sachlich gewesen ist, persönlich werden, um seiner Person willen in Maßlosigkeit geraten, maßlos handeln und so folgerichtig, Schritt vor Schritt, sein Schicksal selbst herbeiführen kann.) Dieser Wendung entspricht die Antwort Agamemnons in V. 172—187. Man merkt ihr an, welche Lust es ihm ist, den Achill, dessen Überlegenheit er eben lange unmutig empfunden und die dieser selbst soeben wieder herausgekehrt hat, so recht herunterzudrücken: seine Absicht, nach Phthia zurückzukehren, sei nur feige Flucht (V. 173: *φεῦγε μάλ'*), sein Heldentum nur rohe Lust an Kämpfen und Streiten (V. 177: *αἰεί . . . τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε*[2])), seine Stärke verdanke er aber doch nicht sich selbst, eine Gottheit habe sie ihm gegeben[3]), in Phthia soll er nur unter seinen Myrmidonen den Herrn spielen (V. 180: *ἄνασσε*, Imperativ praes.!), er brauche ihn nicht, er habe andere, die ihn ehren werden (als wenn darum die Achäer vor Ilion gezogen wären!); damit er aber merke, daß er der gewaltigere sei (V. 186: *φέρτερός εἰμι σέθεν*), damit aber auch

[1]) Vgl. *Π* 53, wo er sich dem Agamemnon als gleichberechtigt (*ὁμοῖος*) bezeichnet!

[2]) Beachte die Häufung der Ausdrücke für Kampf!

[3]) In ähnlicher Weise setzt er ihn später V. 290 herab: *μιν αἰχμητὴν* (Lanzenschwinger!) *ἔθεσαν θεοί*. S. u. S. 31.

jeder andere sich voll Furcht davor hüte (V. 186: στυγέῃ δὲ καὶ ἄλλος! cf. oderint, dum metuant! Daß man mit Furcht gehorche, ist stets das Ideal schwacher absolutistischer Herrscher gewesen!), sich ihm gleichzustellen (V. 187: ἶσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην: Doppelausdruck zur Verstärkung!), zum Zeichen dafür werde er zum Ersatz für Chryseis des Achill Ehrengeschenk, die Briseis, (die schönwangige, setzt er höhnend hinzu) mit eigener Hand (αὐτὸς ἰών) nehmen. Hier wird völlig deutlich, daß es sich um das Ehrengeschenk selbst jetzt und an sich weniger handelt als um die Erledigung der Frage, wer eben von beiden der Größere sei, und um die Feststellung, daß er, der Oberkönig, eine Macht über alle und vor allen, und also auch vor Achill, habe. Agamemnon aber nimmt das durch Statuierung der unbedingten Herrschergewalt für sich in Anspruch; durch Demütigung des Gegners das festzustellen ist ihm so wichtig, daß es ihm gleichgiltig ist, wenn er damit seinen besten Helden verliert, die Rücksicht auf sich selbst drängt jede andere zurück, die Hauptsache ist ihm die eigene Ehre (V. 174 f.: πάρ᾽ ἔμοιγε καὶ ἄλλοι, οἵ κέ με τιμήσουσι!). Der Dichter aber versteht es wieder sehr schön, die Form dem Inhalt anzupassen: weil Agamemnon nur so aus seinem Herzen herausschleudert, was darin an Grimm und Haß gegen Achill vorhanden war, finden sich in seinen ersten 9 Versen (V. 173 bis 181) nicht weniger als 8 kurze, abgebrochene Sätze, und dreimal fehlt jede Satzverbindung, bis er sich am Ende seiner Worte, bei dem letzten Trumpf, den er ausspielt, breit ergeht (hier in 6 Versen — V. 182 bis 187 — eine Satzperiode!)

Achill ist an seiner verwundbarsten Stelle, in seiner Ehre, getroffen, wir erfahren ja später, wie diese ihm höher steht als das Leben, so ist — das ist bei einer so leidenschaflichen Natur erklärlich genug — sein nächster Impuls der, an dem Beleidiger blutige Rache zu nehmen, der zweite Gedanke der, sich zu beherrschen (V. 192: ἐρητύειν θυμόν). Er entscheidet sich für das Zweite, nach der Darstellung des Dichters auf die Mahnung der von Hera entsandten und dem Achill allein sichtbaren Athene hin. Was nun aber Athene vorbringt, konnte sich Achill recht wohl selbst sagen, also hat das, was übersinnlich dargestellt ist, eine psychologische Entsprechung und ist daher natürlich motiviert, Übernatürliches und Natürliches, äußere Aktion und inneres Erleben gehen also auch hier Hand in Hand. Der moderne Dichter würde sagen: „Achill bezwang sich in der Erwägung, daß . . .“, Homer stellt nach seinem Glauben an ein göttliches Mitwirken dar. Warum aber gerade bei diesem Vorgang? Um dadurch auszudrücken[1]), daß zu dem Entschluß, sich hier zu beherrschen, eine ungewöhnliche, mehr als mensch-

[1]) Diese Methode kann man noch öfter bei Homer beobachten! Vgl. *B* 155 ff. S. u. S. 43.

liche Willenskraft gehörte[1]. Übrigens ist die Selbstüberwindnng, die Achill hier nach der Darstellung des Dichters mit Hilfe der Athene vollbringt, kaum größer als die, die er in seinen nun (V. 225—244) folgenden Worten beweist: denn wenn er hier einen feierlichen Eid (V. 233: *μέγαν ὅρκον ὀμοῦμαι*) schwört und mit den Worten beginnt: „so wahr dieser Stab nie wieder grünen wird usw.“, dann aber so fortfährt: „so wahr wird einst Sehnsucht nach mir die Achäer überkommen“, so wird mit diesen letzten Worten doch nur eine zuversichtliche Erwartung, eine sichere Hoffnung ausgesprochen, während man doch — einem Eidschwur entsprechend — eine Willensäußerung (etwa: „so wahr werde ich nicht mehr am Kampfe teilnehmen“) erwarten sollte. Woher diese Abbiegung? Achill hat wohl in seiner tiefen Erbitterung eine solche völlige Absage im Sinne, besinnt sich aber beim Schwören eines anderen (— hätte er sich doch dann selbst das größte Leid zugefügt[2]), sich selbst am schwersten geschädigt —), er bringt das erregte Herz zur Ruhe und — welche Kunst der Psychologie Homers! — beschreibt indessen diesen Stab in nicht weniger als 6 Versen (V. 234—239)! Aber was beabsichtigt er überhaupt mit seiner ganzen Erwiderung (V. 225—244)? Gewiß will er seiner leidenschaftlichen Erbitterung Ausdruck geben, dem gepreßten, zornglühenden Herzen Luft machen und schmäht daher den Agamemnon heftig, aber es handelt sich für ihn um Wichtigeres: er will die Achäer dazu bringen, für ihn Partei zu ergreifen! Er sagt V. 230. „Du duldest keinen Widerspruch“, V. 231 f.: *δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις· ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρεΐδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο*: „Du bist ein volksverzehrender[3]) König, denn (*ἐπεί*!) Du herrschest über Nichtse, denn sonst (wäre das nicht der Fall!) würdest du jetzt zum

[1]) Aber Athene und Hera waren ja nach V. 423 f. mit Zeus und den übrigen Göttern zu den Äthiopen gegangen! Wie kann Athene von Hera entsandt hier vom Himmel (V. 195: *οὐρανόθεν*) herabkommen? Wir brauchen keineswegs, um den Widerspruch zu lösen, das Erscheinen der Athene als einen innerlichen, in Achills Seele sich vollziehenden Vorgang zu deuten, vielmehr werden wir ähnlich wie oben erklären können: Es war eine landläufige, gewohnheitsmäßige Vorstellung und vielleicht eine in der epischen Dichtung herkömmliche Manier, daß, wenn einem Menschen ein besonderer Gedanke kam, wenn er einen ungewöhnlichen Entschluß faßte, eine Gottheit erschien und ihm zu dem Gedanken und dem Entschluß verhalf, natürlich kam sie — gewiß war der Ausdruck fast formelhaft — vom Olymp, vom Himmel herab.

[2]) Vgl. *Α* 490 ff.: *Ἀχιλλεύς*
οὔτε ποτ᾽ εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν
οὔτε ποτ᾽ εἰς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ
αὖθι μένων, ποθέεσκε δ᾽ ἀϋτήν τε πτόλεμόν τε.

[3]) Achill schafft auch diesen Ausdruck (vgl. oben S. 25) im Augenblick, *δημοβόρος* ist ein *ἅπαξ εἰρημένον*, übrigens ein Ausdruck voll großer poetischer Kraft. wie ja häufiger der Dichter gerade dem Achill und seiner Mutter Thetis als hoch-

letzten Mal so schmählich handeln dürfen!" Man beachte, er gebraucht nicht den Irrealis, sondern den Potentialis, hält also den Achäern den Weg offen, dem Oberkönig sein schmachvolles Handeln zu wehren, andernfalls freilich sind sie *οὐτιδανοί*, sind es durch diesen *δημοβόρος βασιλεὺς* geworden, der sie zu Nichtsen macht, wenn sie ihn gewähren lassen und ihm nicht widersprechen! Mit V. 240 (*ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἵξεται υἷας Ἀχαιῶν σύμπαντας*) weist er auf die Bedeutung seiner Person stark hin: ohne ihn (V. 241) könnten und würden die Achäer nichts ausrichten! Er hofft mit diesem Appell auf sie, für deren Wohl er ja mit Kraft zu eigenem Schaden eingetreten war; und das ist auch der Grund, weshalb er die Versammlung jetzt noch nicht verläßt! Von Agamemnon erwartet er kein versöhnendes und einlenkendes Wort, das kann er nach dem höhnischen *φεῦγε μάλ'* (V. 173) nicht erwarten, aber eben das Volk, meint er, wird ihm beispringen und für ihn eintreten. Aber diese, entsprechend seinem Wesen nur leise angedeutete, Hoffnung erfüllt sich nicht. Allerdings erhebt jetzt Nestor seine wohlmeinende Stimme, er spricht zwar sehr schön (V. 248: *ἡδυεπής*; V. 249: *τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή*), aber ohne Wirkung und nicht so, wie Achill es wünscht und erwartet. Was frommen hier, wo zwei Männer persönlich um die Superiorität ihrer Vorzüge in heißer Erbitterung und grimmigem Haß kämpfen, Klagen, daß das allgemeine Wohl durch solchen Streit schwer geschädigt werde (V. 254—258)? Was nützt da die unter dem etwas greisenhaft eitlen Hinweis, daß schon Grössere auf ihn gehört hätten, vorgebrachte Mahnung, seinen Worten zu folgen (V. 259—274)? Was hilft die matte Aufforderung an Agamemnon, dem Achill die Briseis nicht zu nehmen (V. 275)? Um sie handelt es sich im Grunde nicht mehr (wie denn Agamemnon in seiner Antwort V. 286—291 darauf auch gar nicht eingeht). Er gesteht zwar Achill zu, daß er *καρτερός* sei (V. 280), eine Göttin zur Mutter habe (ibid.) und für alle Achäer ein gewaltiger Hort im Kriege sei (V. 283 f.), bestreitet ihm aber das Recht, dem König offen entgegenzutreten (V. 277 f.: *ἐριζέμεναι βασιλῆι ἀντιβίην*), erklärt diesen für den *φέρτερος, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει* (V. 281), bestätigt damit Agamemnons Behauptung (V. 186: *φέρτερός εἰμι σέθεν*) und entscheidet sich demnach für den Oberkönig. Die anderen Achäer schweigen, erheben also keinen Widerspruch, Agamemnon triumphiert, wo er nun gerade mit Nestors Hilfe der anderen sicher zu sein glaubt (V. 286 lobt er Nestor: *ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, γέρον, κατὰ μοῖραν ἔειπες*); dessen Forderung,

gestimmten und gefühlsstarken Naturen dichterischen Schwung und eine poetisch gefärbte Sprache gibt. Auch das ist ein Zeugnis für die eindringende, sorgsam überlegende und ihre Mittel mit Bedacht wählende Art unseres Dichters!

Achill die Briseis nicht zu nehmen, läßt er ganz unbeachtet, — denn ihre Wegnahme sollte ja nach V. 186 f. gerade die Macht- und Kraftprobe sein! —, er zeigt sehr offen, was ihn an Achill eben so sehr reizt, verletzt und erbittert (V. 287—289: *ὅδ' ἀνὴρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων, πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν, πᾶσι δὲ σημαίνειν*), berührt so die eigentliche tiefste Ursache des ganzen Streites (Achill war ihm unbequem gewesen, und nun freut er sich, dieses Joch abschütteln zu können) und drückt den Wehrlosen mit unedlem Triumphgefühl noch einmal tief hinab, indem er ihn nur als einen „Lanzenschwinger" bezeichnet, den noch dazu erst die Götter dazu gemacht hätten (V. 290: *μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοί*).

Was sieht Achill? Der, der schwere Leiden über das Volk gebracht hatte, hat obgesiegt, der ist der *φέρτερος, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει*, er aber, der diesem Volke hat helfen wollen, ist unterlegen und steht allein. Und so ist er nicht nur gegen Agamemnon, sondern eben auch auf alle Achäer aufs tiefste erbittert, daher sagt er in seiner letzten Entgegnung (V. 293—303) — danach geht er davon! —: *μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες* (sc. *κούρην*): „Ihr habt mir die Jungfrau genommen", und eben aus dieser Erbitterung erklärt es sich, daß er von nun an das Volk, sein Volk, so schwer leiden läßt, dasselbe Volk, aus Liebe zu dem er auch einen Konflikt mit dem mächtigen Oberkönig nicht gescheut hatte. Es ist tragisch, wenn er so von besten Absichten ausgehend, in seiner Ehre verletzt, zu einem so persönlichen Standpunkt gedrängt wird, daß er das Volk um der eigenen Ehre willen — es soll merken, was es an ihm verloren hat — in das Verderben stürzt, daß er es, um sich persönlich Genugtuung zu verschaffen, von den Feinden hinmorden läßt. Wir wissen ja aber, um dies sogleich hier noch zu berühren, wie diese von ihm verursachte, in Buch *I* mißachtete Not den Tod des Patroklos, dadurch die Nötigung für ihn selbst veranlaßt, an Hektor blutige Rache zu nehmen, und dadurch wieder seinen eigenen Tod herbeiführt (vgl. Σ 90 ff., besonders der Thetis Worte V. 96: *αὐτίκα τοι ἔπειτα μεθ' Ἕκτορα πότμος ἑτοῖμος*). So hat es der Dichter großartig verstanden, weithin vorzubereiten und klug und fein die tragischen Keime zu legen. Das ist ein Stück der innerlichen, organischen Verknüpfung des Epos! Was bedeuten dagegen selbst stärkere Inkonvenienzen im einzelnen? Blicken wir ferner auf die Entwicklung des Streites zurück, so sehen wir, wie folgerichtig und psychologisch wahr und notwendig (*κατὰ τὸ ἀναγκαῖον* nach des Aristoteles Vorschrift) eins aus dem andern sich ergibt; klar erkannte und hier vielleicht zum ersten Male geübte hohe epische Kunst liegt aber darin, daß Worte und Handlungen allein den Einblick in den Seelenzustand, in das gärende Herz der handelnden Personen geben

und die seelischen Vorgänge so einen dem Wesen epischer Dichtung entsprechenden plastischen Ausdruck erhalten. Wenn endlich in dieser Szene ein höchst anschauliches und markantes Bild des Zusammenstoßes despotischer Machtstellung und despotischen Machtbewußtseins mit einer zwar leidenschaftlichen, aber edlen, innerlich großen Einzelpersönlichkeit vorgeführt wird, so finden wir, daß die Sympathieen des Dichters dieser letzteren gehören. Ob der Dichter wohl derartiges selbst erlebt und abgeschildert hat? Lebenswahr genug sind die Vorgänge dargestellt, daß wir das annehmen könnten, und seine persönliche Anteilnahme fühlt man deutlich heraus. So eröffnet diese eben betrachtete Szene einen wertvollen Einblick in das Kunstschaffen und die poetische Arbeitsweise, in die politischen Anschauungen, vielleicht auch in eigene Erlebnisse des Dichters.

5. Die Auslieferung der Briseis (V. 306—348). Es ist psychologisch sehr verständlich, daß Agamemnon jetzt in allem, was er tut, rasch und entschieden handelt, denn er muß die gewonnene Position ausnutzen, ja es ist, als ob er infolge seines Sieges über den unbequemen Gegner an Energie gewachsen wäre, es entspricht aber doch wieder seiner Art, daß er nicht selbst, wie er doch (V. 184 f.) gedroht hatte, die Briseis aus dem Zelte Achills abholt, also nicht selbst vor Achill hinzutreten wagt; nur in dem Falle, daß dieser sich weigere, die Jungfrau herauszugeben, will er, so lautet seine Drohung, die Gewalttat selbst ausführen, doch — *ἐλθὼν σὺν πλεόνεσσι*! (V. 325), und es ist ein in seiner Brutalität häßlicher Zug, daß die beiden Herolde die Briseis herbeiführen sollen *χειρὸς ἑλόντ'* (V. 323) d. h. mit Anwendung von Gewalt! Wiederum aber hebt der Dichter seinen Gegner darin hoch über ihn hinaus, daß dieser bei der Gewalttat sich wieder überwindet, den Herolden freundlich begegnet, weil er vornehm Person und Amt wohl zu unterscheiden weiß. Wenn er aber die Jungfrau ihnen nicht selbst ausliefern mag und kann, sondern Patroklos damit beauftragt (V. 337 f.), so läßt uns der Dichter auch hier in Achills Herz blicken.

6. Achills Bitte an Thetis (V. 348—430). Es entspricht richtiger Beobachtung der Menschennatur, wenn es nun, wo das Ungeheure wirklich eingetreten ist, mit Achills Fassung und der eigenen Kraft zu Ende ist, wenn er sich in seinem tiefen Leide trost- und hilfsbedürftig an seine Mutter wendet, zu ihr, der lieben, heftig betet und seine Arme nach ihr ausstreckt (V. 351): *πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς*! Uud es ist poetisch fein erdacht, daß diese, trotzdem sie *ἐν βένθεσσιν ἁλός* weilt, den klagenden Sohn hört, herbeikommt, ihn liebevoll streichelt und — sie kennt ja schon die Ursache seines Kummers! — ihn erzählen und so sein Herz sich befreien und erleichtern läßt: das ist die feine Klugheit eines zart und tief fühlenden Mutterherzens!

In der Erzählung Achills aber ist die Kunst des Dichters vortrefflich: Achill berichtet der Mutter nur in großen und knappen Zügen, denn es drängt ihn vor allem, seine Bitte vorzubringen, er berichtet aber fast mit denselben Worten, in denen der Dichter selbst erzählt hat; daran hat man Anstoß genommen; wird denn aber nicht gerade dadurch der Eindruck der unbedingten Wahrhaftigkeit hervorgerufen? Wenn also Achill nichts davon sagt, daß er die Volksversammlung mit Kalchas verabredet hat (s. o. S. 23), so ist das auch nicht geschehen, und wenn er verschweigt, daß er sich um die Achäer gesorgt habe (s. o. S. 21), so ist das Adel der Gesinnung, die der Art des Helden gemäß ist (edle Naturen haben eine zarte Scheu, dergleichen zu offenbaren!), den Streit selbst erwähnt er nicht, denn die Hauptsache ist für ihn, daß Agamemnon das ausgeführt hat, was er in der Streitszene angedroht hatte (V. 388). Achills Seele aber ist voll leidenschaftlicher Erregung, und aus dieser, denke ich, ist es verständlich — unser Dichter arbeitet eben überlegt! —, daß er V. 366 Thebe statt Chryse als Heimat der Chryseis nennt: er hat sich eben in der Erregung versehen! — Weiter! Achill bittet die Mutter um Schutz: *περίσχεο παιδὸς ἑῆος* (V. 393)! Wie kann er sich selbst aber *ἐύς* „edel" nennen? Er will sagen: es handelt sich jetzt um mein innerstes Sein, um meine Ehre, darin schütze deinen Sohn, indem du mir Genugtuung verschaffst (V. 394 ff.). Er verlangt aber zu dem Zwecke (V. 408—412), daß die Achäer eine blutige Niederlage erleiden und in die äußerste Bedrängnis geraten sollen, „damit sie alle ihren König zu kosten bekommen[1]." So geht sein Zorn, wo er an seiner empfindlichsten Stelle, in seiner Ehre, verletzt ist, ins Übermaß: er ist imstande sein Volk zu opfern! Indem er aber in dessen Niederlage seine Lust finden will, verwüstet er in der Überspannung seines Ehrgefühls (s. o. *ἐύς*!) seinen edlen Sinn in tragischer Weise! — Ferner erscheint die Ausführlichkeit merkwürdig, mit der er Thetis daran erinnert, wie sie einst dem Zeus gegen andere Götter beigestanden hat und wie dann auch mächtige „selige" Gottheiten in großen Schrecken geraten sind (V. 406: ***καὶ ὑπέδδεισαν μάκαρες θεοί***). Will der Dichter durch solche Detaillierung uns die Geschichte nur interessanter machen? Das wäre eine schlechte Motivierung! Nein, es ist Achill in der eigenen Not eine Art grimmigen Trostes, daß selbst Götter einmal in einer schlimmen Lage gewesen sind. — Endlich ist es schön, wie der Dichter die Thetis als die echte Mutter ihres Sohnes gezeichnet hat: Sie empfindet so schwer wie er, was ihm angetan ist, sie nennt ihn daher (V. 417) ***οἰζυρὸς περὶ πάντων***, leidenschaftlich hat sie kein Wort der Milde für die Achäer, sondern nur (V. 422) ein *μῆνι' Ἀχαιοῖσιν*,

[1] Man beachte auch hier die poetische Ausdrucksweise! (V. 410: *ἵνα πάντες ἐπαύρωνται βασιλῆος*). S. o. S. 29 f. Anm.

über die das von Achill gewünschte Unheil zu bringen sie sofort bereit ist; sie will Zeus dringlich darum bitten (*καί μιν γουνάσομαι*) und fügt „*καί μιν πείσεσθαι όΐω*“ (V. 427) mit grimmiger Zuversicht hinzu!

7. Die Zurückbringung der Chryseis (V. 430—487). Die Ankunft auf Chryse, die Übergabe der Jungfrau an ihren Vater, das Opfermahl, die Abfahrt und die Rückkehr in das achäische Lager, alles ist mit einer auffallenden Ausführlichkeit, ja mit einer gerade für das erste Buch ungewöhnlichen und darum besonders überraschenden Breite erzählt. Dazu finden sich von den 57 Versen dieser Partie nicht weniger als 37 in anderen Stücken der Ilias wieder, also in einer Häufung, die gewiß ebenfalls etwas Auffallendes hat. Man ist daher schnell mit der Annahme bei der Hand gewesen, daß diese Partie „unecht“, daß sie „interpoliert“ sei. Wir aber, die wir meinen, daß unsere Ilias so, wie sie ist, im wesentlichen aus der Hand eines Dichters hervorgegangen ist, haben nur zu fragen, ob etwa das Stück nach seiner ganzen Art in seine Umgebung hineinpaßt. Denn in diesem Falle hat es wie jedes „echte“ Stück der Dichtung sein Daseinsrecht und Anspruch darauf, als echt zu gelten, d. h. wir dürfen in diesem Falle annehmen, daß es dem Dichter passend und brauchbar erschien. Wer nun diese Erzählung unbefangen unmittelbar nach den vorhergehenden Szenen liest, wird den Eindruck einer Gemütsentspannung, ja der Ruhe und des Friedens haben: dort Leidenschaft, schwerer Zorn der Gottheit, unaufhörliches Sterben, starke seelische Bewegungen, Zusammenprall der Leidenschaften, rasches Wort und heißer Streit, Zorn, Haß, Verschuldung, tragische Verwicklung und Zuspitzung, Menschenleid, alles in raschestem Tempo erzählt und von stark erregender Wirkung; hier ein idyllisches Bild nach dem anderen, umständliche Abtakelung des Schiffes[1]), wobei die vier *ἐκ* am Anfang der 4 Verse 436—439 wie Töne der Befreiung und Erleichterung wirken, die schlichte, stumme und gerade darum ergreifende Übergabe der Jungfrau und die Herzensbewegung des Odysseus, der sie während seiner Botschaft an der Hand behält, um sie dann dem Vater ganz in die Arme zu legen — so erklärt sich das doppelte *ἐν χερσὶ τίθει* vor und nach seinen Worten (V. 441 und 446) und der Ausdruck selbst! —, die Freude des Chryses, mit der er sie, sein „liebes Kind“, empfängt (V. 446 f.: *ὁ δ᾽ ἐδέξατο χαίρων παῖδα φίλην* (vgl. V. 20)), und die doch, so wortreich die ganze Partie ist, wortlos ist (denn starke Freude macht eben stumm), das Gebet des Chryses, in dem der Adel seiner Gesinnung und die Stärke seines Charakters uns von neuem entgegentritt: wie er (V. 37 ff.) mit heißem Herzen das Verderben auf die Achäer herabgefleht hatte, so

[1]) Obwohl doch der Aufenthalt auf Chryse ganz kurz sein soll und es auch wirklich ist.

betet er nun ebenso stark (V. 450: *μεγάλ' εὔχετο χεῖρας ἀνασχών*) und innig (die Anrede ist hier und dort dieselbe: V. 37, 38 = 451, 452; in V. 455: *ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ' ἐπικρήηνον ἐέλδωρ*) für sie und hat keinen Groll mehr im Herzen[1]), in breiter Schilderung folgen Opfer, Opfermahl, Sühnegesang, die unter dem Schutz des versöhnten Gottes sich vollziehende Rückfahrt mit dem lieblichen Bilde, wie die im Frühlicht purpurn glitzernde Woge schäumend an den Kiel des mit weißen, gespannten Segeln dahinfahrenden Schiffes schlägt. Es gibt in unserem Epos voll Menschenleidenschaft und Kampf und Streit und Menschenleid nicht viele Feierstunden, hier ist eine, die nun so recht voll ausgekostet wird. Ich meine, auch die Beschreibung des Schildes des Achill in Σ ist nach dem Blut und dem Jammer der vorhergehenden Bücher und die Erzählung von den Waffenspielen zu Ehren des Patroklos in Ψ ist nach der ungebändigten Wildheit der Geschehnisse in Φ und besonders in X neben anderen Zwecken ein gewollter Kontrast. (Der Kontrast bildet ja auch sonst ein bedeutsames Mittel der homerischen Technik und stellt damit eine hohe Stufe eines gerade im Komponieren sich betätigenden Kunstschaffens des Dichters dar.) Daß aber vielfach in bekannten Versen erzählt wird, hat doch schließlich die gerade hier recht willkommene und passende Wirkung, als hörten wir vertraute Klänge und Laute. (Vgl. in Ω 622 ff. die Wirkung dieser stereotypen Verse nach der voraufgehenden Szene voll starker Gemütserregung!) Auch hier begegnen wir also einem sehr nachdenklichen Schaffen Homers.

8. Das Bild des grollenden Achill (V. 488—492). *Αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισιν, διογενὴς Πηλέος υἱός, πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· οὔτε ποτ' εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ αὖθι μένων, ποθέεσκε δ' ἀυτήν τε πτόλεμόν τε.* Aus solcher eben beobachteten reflektierten Arbeitsweise unseres Dichters ist auch dieses Bild m. E. zu begreifen, das als ein Bild des ruhelos sich verzehrenden Helden rückwärts mit jenen Bildern der Ruhe und des Friedens kontrastiert (V. 489: *αὐτάρ*!) und das vorwärts zu der neue, schwere Verwicklungen bewirkenden Bitte der Thetis an Zeus überleitet. Wir hören ja freilich von keinen Kämpfen und Volksversammlungen in der Zwischenzeit, aber was kümmert den Dichter (!) die historische Genauigkeit, die der nachrechnende Verstand verlangt, wenn die Farben, die er mischt, nur den gewollten Gesamteindruck ergeben; erreicht er eine straffe Komposition innerlicher Art, dann kommt die äußere weniger in Betracht, die homerische Poesie ist in solchen Fällen trotz allen Strebens nach fester organischer

[1]) Wir glauben nun erst recht gern, was Achill (V. 381) von ihm sagt: *μάλα οἱ* (sc. *Ἀπόλλωνι*) *φίλος ἦεν*!

Verbindung der einzelnen Stücke dann noch eine Poesie von Einzelbildern, wenn diese an sich eine starke poetische Wirkung für den Moment zu erzielen geeignet sind. Und nur eben weil Homer um des Themas seiner Achilleshandlung willen wünscht, daß wir uns so recht in das Bild des grollenden Helden einfühlen und so dessen Handeln nachempfinden und verstehen, nur darum läßt er die Götter 12 Tage vom Olymp fern sein (V. 493), denn so kann erst nach so langer Zeit Thetis dem Zeus ihre Bitte vortragen, der Gott dann erst diese gewähren, Achill erst dann eine Art Genugtuung erlangen; so braucht der Dichter diese 12 Tage sehr nötig, in ihnen setzt sich Achill in seinem finsteren Brüten immer fester, und der Grimm frißt immer tiefer in ihn hinein; je länger hin, desto mehr verbittert und verhärtet sich sein Gemüt! So wird die Abweisung der Versöhnungsgesandtschaft in *I* innerlich begründet und begreiflich, so erst wird es möglich, daß Achill die Achäer bis an den Rand des Verderbens kommen läßt, was dann wieder der Anlaß zu dem eigenen schweren Unheil wird. Wir dürfen von der Kunst des Dichters sagen: *οἶδε νοῆσαι ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω*!

9. Thetis' Bitte an Zeus (V. 493—532). Thetis geht am 12. Tage zu Zeus, *ἐκ τοῖο* (V. 493) sagt der Dichter. Soll man denn wirklich rechnen und an dem Ausdruck Anstoß nehmen? Steht er denn nicht ebenso unbestimmt und doch verständlich, wie wenn wir sagen: „12 Tage darauf“, wo auch nur eben angeknüpft wird und uns nur eine allgemeine Vorstellung der Zeitfolge vorschwebt? — Was nun die Bitte um Genugtuung selbst anlangt, war diese eigentlich nötig? Hätte nicht Achills Fernbleiben vom Kampfe an sich nicht schon ausgereicht, um die Achäer in schwere Bedrängnis zu bringen? Ja, wäre Achills Heldengröße, seine Unentbehrlichkeit so nicht noch deutlicher geworden? Man hat gemeint, für griechische Hörer hätte es zur Schonung des National-gefühls für einen Erfolg der Troer stets des Eingreifens des Zeus bedurft. Aber würde das nicht eine Motivierung der Handlung von außen her sein, die wir bei dem Dichter, so wie wir ihn uns vorstellen, nicht gern annehmen möchten, wenn nur noch eine innerliche Motivierung denkbar ist[1])? Suchen wir einen psychologischen Grund! Mutter und Sohn genügt in ihrer leidenschaftlichen Erregung eine langsame Entwicklung der Dinge nicht; der Gott, und zwar der höchste, soll dazu helfen, daß die Rache so schnell und so vollständig wie möglich vollzogen werde. Die Rache ist ihnen das Wesentliche, alles andere tritt dagegen zurück, daher appellieren sie auch nicht an die Gerechtigkeit des Zeus, vielmehr soll er helfen, weil er muß, weil er der Thetis verpflichtet ist (V. 395; V. 404).

[1]) Eher könnte noch als Anschauung des Dichters geltend gemacht werden, daß nichts Wichtiges ohne das Mitwirken der Gottheit geschehen kann.

So erklärt es sich auch, daß in dieser Szene starke Akzente angeschlagen werden. Kraftvoll wird Thetis charakterisiert: zwingend, leidenschaftlich in ihrer Bitte, in der sie Zeus nicht taktlos breit, sondern in vornehmer Weise nur leise hindeutend an die ihm einst von ihr erwiesene Wohltat erinnert (V. 503 f.), schneidend scharf in der Betonung der Ehre[1]) — sie weiß ja selbst, was Ehre und Schmach bedeuten, aus der tiefen Erniedrigung, die sie selbst einst erfahren hat und an der sie noch immer so furchtbar schwer trägt (V. 516: *ὅσσον ἐγὼ μετὰ πᾶσιν ἀτιμοτάτη θεός εἰμι.* Vgl. auch Σ 429 ff.), fest zufassend in der Entschiedenheit, mit der sie den furchtsam zögernden Zeus zu einer klaren, entschiedenen Willensäußerung, ob er so oder so sich entscheiden will, zwingt. Ihre Höhe aber erreicht die Szene in dem bekannten grandiosen Bilde der Majestät des den Olympos durch das bloße Neigen seines Hauptes erschütternden höchsten Gottes: alles ist eben in dieser Szene groß und gewaltig!

10. Die olympische Streitszene (V. 533—611). Unmittelbar auf die im vorigen Abschnitt gekennzeichneten Bilder voll starker Bewegung folgen solche einer sehr derben und robusten Komik: Zeus als angstvoller, erst diplomatisch seine Würde scheinbar gemessen wahrender, dann sich nur durch brutale Grobheit vor seiner Frau rettender Ehemann, Hera spionierend, eifersüchtig, keifend, eine Frau in Nachtjacke und Filzschuhen, Hephästos wie ein guter Sohn Frieden zwischen den sich zankenden Eltern stiftend und in drolliger Figur Ganymedes oder Hebe als Mundschenk imitierend, alle die Götter, die sich durch die Schmerzen und Nöte der Sterblichen einen Augenblick stören lassen, solche Störung aber diesen Menschen wie blöde Serenissimi fast übelnehmen, dann über einen Hanswurst von Gott in ein unauslöschliches Gelächter ausbrechen und in wiedererlangter guter Stimmung beim Mahl, Gesang und Tanz sich ihres Daseins freuen, um dann beruhigt in Schlaf zu sinken. Was soll dieser Schwank, diese Götterburleske an dieser Stelle? Für den Gang der Handlung, für die Komposition des äußeren Geschehens bedeutet diese Szene doch wenig oder nichts! Und wäre es nicht aesthetisch wirksamer gewesen, wenn das Buch, das doch auf hohem Kothurn einherschreitet, etwa mit jenen erhabenen Versen 528—530 geschlossen hätte? Und nun dieser Abstieg zur Farce? Aber eben gerade dieser Kontrast wird das bestimmende poetische Motiv gewesen sein: auf das nur von dem Adagio des Chryseidylls

[1]) In den 6 Versen 505—510 kehrt dieser Begriff fünfmal wieder, als könnte sie sich gar nicht genug in dessen Hervorhebung tun! *τίμησόν μοι υἱόν — μιν νῦν Ἀγαμέμνων ἠτίμησεν — ἀλλὰ σύ πέρ μιν τῖσον — ὄφρ' ἂν Ἀχαιοὶ υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσίν τέ ἑ τιμῇ.*

unterbrochene Fortissimo der Leidenschaft in dem größten Teile des Buches folgt ein mutwilliges, kapriziöses Scherzo, der ernsten tragischen Muse lacht die Silenfratze des Satyrspiels ins Gesicht! (Hat Homer auch hier vielleicht den Tragikern den Weg gewiesen?!). Weiter! Die Menschenwelt steht im Gegensatz zur Götterwelt! Die *καταθνητοὶ βροτοί*, die *θνητοί* (V. 574) im Gegensatz zu den *μάκαρες θεοί* (V. 599)! Trägt also die Szene auch zur Entwicklung der Handlung nichts bei, so steht sie doch durch den hervorgehobenen Kontrast in einem Zusammenhang mit dem Voraufgehenden, bildet also einen Teil eines inneren, eines künstlerischen Gewebes, das Homer mit großer, sehr bewußter Kunst schlingt.

Immerhin kann man sich wundern, wie der Dichter es wagen durfte, die Götter hier in so wenig erhabener Gestalt darzustellen. Gewiß haben die Götter dabei in der Volksanschauung wenig gelitten, so wenig wie in einem Satyrspiel nach der Aufführung der Tragödie, wo doch ihre übergewaltige Macht eindringlich genug vor Augen gestellt worden war, nur der ethische Rigorismus eines Xenophanes oder Platon konnte im Ernst daran Anstoß nehmen, der Charakter des Epos als eines deutlich empfundenen Kunstgebildes schützte im übrigen doch wohl davor[1]). Aber trotzdem ist eine solche Darstellung doch nur in einer Zeit denkbar, wo die absolute Ehrfurcht vor den Göttern nicht mehr vorhanden war. Wie man sich — das zeigte uns ja das erste Buch der Ilias, das zweite wird es bestätigen – in einer Zeit politischer Gärung befand, wo hervorragende Männer im Bewußtsein ihres persönlichen Wertes die Frage nach der Berechtigung des überlieferten, aber sich in seinen Vertretern nicht eben auszeichnenden Königtums stellten, so fingen auch die Vorstellungen von den Göttern an, ungeklärt durcheinanderzuwogen: Erhabenes und Niederes traf da wohl zusammen, wie wir es eben am Ende des Buches in der Darstellung des Zeus auch nebeneinander finden.

Buch B.

1. Agamemnons Traum (V. 1—52). Agamemnon hat durch Eigensinn, durch sein leidenschaftliches Verlangen, den unangenehmen Gegner zu demütigen, also durch eigene Schuld den besten seiner Helden

[1]) Wie etwa umgekehrt in der bildenden Kunst das religiöse Gefühl durch die schöne Darstellung der Götterbilder an Vertiefung und Verinnerlichung wenig gewann. Dem Griechen waren diese gemeinhin künstlerischen Gebilde aesthetisch von höchster Wirkung, aber mit wirklicher Andacht und Ergriffenheit stand er doch nur vor seinem alten *ξόανον*. Die Hymnen, die spätere Zeiten, etwa die eines Dio Chrysostomos, auf die Kunstwerke als Erreger religiösen Gefühls anstimmten, waren im Grunde aesthetischem Enthusiasmus entsprungen und künstlich auf das Religiöse übertragen.

verloren. Will er nicht in eine schiefe Lage dem Heere gegenüber kommen, so muß er sich jetzt kräftig und energisch zusammenreißen, um zu zeigen, daß es auch ohne Achill geht und er ihm mit Recht hat zurufen können: *φεῦγε μάλ'*! Dazu trat bei ihm ein verstärktes Kraftgefühl, ein erhöhtes Selbstgefühl. Denn in dem Streite, ob Königsmacht oder persönlicher Wert das Bessere sei (*φέρτερον*!), war er Sieger gewesen; was er gewollt hatte, hatte er erreicht: Achill hat die Briseis herausgeben müssen, die Achäer haben schweigend, Nestor sogar direkt zustimmend sich ihm gebeugt, dazu ist die Pest von dem Volke genommen (*Α* 457). So nehmen seine Gedanken naturgemäß einen stolzen und hohen Flug, ja, er versteigt sich zu der sicheren Hoffnung, er werde und müsse heute noch Troja nehmen. Agamemnon ist so, wie eben an sich schwache Menschen sind, die eine ungewohnte Stärke in sich fühlen, und so meint er, was 9 Jahre nicht fertig gebracht haben, könne an einem Tage geschehen, er ist voll naiven Selbstgefühls, eben weil er eine mächtige Tatkraft in sich fühlt[1], naiv hält er den Erfolg für sicher, weil er an ihn glaubt.

Was wir nun so, in der Seele des Mannes lesend, erschlossen haben, das stellt der Dichter in einem Traume dar, den Zeus, um sein der Thetis gegebenes Versprechen zu erfüllen, dem Herrscher schickt und der eben in ihm die Hoffnung auf die noch am selben Tage erfolgende Einnahme Trojas weckt. Weshalb aber greift der Dichter zu diesem Mittel? Zunächst ist es psychologisch naheliegend, denn oft drängt sich in Träumen empor, was in den Tiefen der Seele gärt und arbeitet: so spinnen sich bei Agamemnon die Gedanken des Tages im Traume weiter; sodann ist es epische Art, Handlung statt Erwägungen zu geben (wir hatten ja schon Gelegenheit zu beobachten, daß Homer infolgedessen die Innenwelt seiner Personen selten direkt darstellt, sondern sie aus ihren Worten und Handlungen erschließen läßt); endlich wird so wieder eine Kongruenz göttlichen Eingreifens und menschlichen Geschehens hergestellt[2]. Erklärlich aber ist, daß der Traumgott gerade in Nestors Gestalt zu Agamemnon tritt, denn den ehrt dieser ja (V. 21) am meisten unter den Fürsten, der erscheint ihm unter allen als der ergebenste und wohlmeinendste, der war im Streit mit Achill doch schließlich auf seine Seite getreten, zu ihm hat er das stärkste Vertrauen, und das findet seinen Niederschlag im Traume. Man beachte aber, daß der Dichter in dieser Partie nicht der objektive Erzähler bleibt, er nennt den Agamemnon (V. 38) *νήπιος* und berichtet im Gegensatz zu dessen verstiegenen Gedanken (*φῆ*! V. 37),

---

[1]) Ähnlich wächst er in *Α* über sich hinaus, wo er nach Achills Weigerung am Kampfe teilzunehmen sich auch auf sich selbst gestellt sieht.

[2]) Man denke z. B. auch an Nausikaas Traum (*ζ* 25 ff.), den Athene eingibt, der aber doch zugleich der Jungfrau selbst so natürlich ist.

daß man bis zur Erfüllung seines Wunsches noch viel Leid und Schmerzen zu erdulden gehabt hätte. Ein König von Agamemnons Art, ein Mensch von seinem Wesen ist also nicht nach des Dichters Herzen, daher hier sein persönliches, sich in die Erzählung drängendes Urteil!

Wenn aber Agamemnons Ankleiden hier, wo er es doch so eilig hat, daß er sofort mit Tagesanbruch (V. 48) die Fürsten zu einer *βουλή* beruft, so ausführlich geschildert wird, so will der Dichter vielleicht damit ausdrücken, wie lange er beim Ankleiden über seinen Plan nachgedacht hat, und wenn dieser Plan, die *πεῖρα* des Volkes, dann so seltsam ist und so wenig Erfolg hat, so könnte man versucht sein, eine leise, wieder das Subjekt des Dichters verratende Ironie in der Darstellung zu finden.

2. Die *βουλὴ γερόντων* (V. 53—86). Um dieses viel angefochtene und stark bemängelte Stück zu verstehen, müssen wir dem Oberkönig wieder in das Herz sehen: er ist von kühnster Zuversicht erfüllt, er ist ganz eingenommen von seinem Plane, den er selbständig erdacht hat und von dem er Großes erwartet. So bringt er ihn triumphierend als einen festen d. h. unumstößlichen[1]) vor die Geronten. Die Anrede *κλῦτε, φίλοι* hat etwas Überlegenes. Den Traum berichtet er wörtlich und bis auf wenige Worte am Schluß vollständig, er hat ihn eben festgehalten, weil er den eigenen Wünschen und Gedanken so ganz entspricht; es folgt die Aufforderung zu versuchen, ob man das Heer wird rüsten können, und da rückt er plötzlich mit der überraschenden Erklärung heraus (V. 73): *πρῶτα δ᾽ἐγὼν ἔπεσιν πειρήσομαι, ἣ θέμις ἐστίν, καὶ φεύγειν σὺν νηυσὶ πολυκλήϊσι κελεύσω· ὑμεῖς δ᾽ἄλλοθεν ἄλλος ἐρητύειν ἐπέεσσιν.* Das *ἣ θέμις ἐστίν* hat der Erklärung Not gemacht. Die Worte bilden eine bei Homer ziemlich häufig vorkommende Wendung und sind m. E. an unserer Stelle von Agamemnon als eine im Zusammenhang ziemlich inhaltslose, aber tönende und so seine überlegene Art zu reden kennzeichnende Formel und Phrase gebraucht. Diesem gespreizten Selbstgefühl entspricht es auch, daß er seinen seltsamen Plan, die Achäer durch eine Aufforderung zur Flucht auf die Probe zu stellen, zwar ankündigt, aber ihn mit keinem Worte begründet: er hält eine nähere Erklärung nicht für nötig! Aus dieser selbstherrlichen Art (vgl. V. 73 *ἐγὼν πειρήσομαι* und in V. 74 *κελεύσω* den Gebrauch des Futurums!) erklärt sich auch der durch seine Kürze unklare Befehl an die Fürsten (V. 75: *ὑμεῖς δ᾽ ἄλλοθεν ἄλλος ἐρητύειν ἐπέεσσιν*, was doch wohl heißen soll: sie hätten (*ἐρητύειν*! Infinitiv statt Imperativ!) das Volk mit den (nötigen) Worten von allen Seiten zurückzuhalten, d. h. in der Weise, daß sie nach seiner *πεῖρα* im entgegengesetzten Sinne

[1]) Diese Bedeutung hat hier *πυκινὴ βουλή* (V. 55). Vgl. *H* 375: *πυκινὸν ἔπος.*

sprächen. An ein Mißlingen seines Planes, wie es nachher tatsächlich eintritt, denkt er nicht und kann er bei seiner gehobenen Stimmung gar nicht glauben! Wie sicher er vielmehr auf ein Gelingen hofft, zeigt eben der Gebrauch des Infinitivs *ἐρητύειν*, der, statt des Imperativs stehend, in seiner Unbedingtheit jeden Widerspruch von vornherein abschneidet. Und in der Tat, keiner der Fürsten nimmt dazu das Wort, auch Nestor nicht. Der spricht nur von dem Traume des Königs, aber es ist sehr bemerkenswert, wie er sich dazu äußert! Wenn ein anderer, so meint er, von einem solchen Traume berichtet hätte, so würden sie ihn verwerfen, nun aber habe ihn der *μέγ᾽ ἄριστος Ἀχαιῶν* gesehen, darum, so wiederholt er V. 83 wörtlich Agamemnons Aufforderung (V. 72), wolle man die Rüstung der Achäer versuchen. Man sieht, die hochgesteigerte Autorität des Oberkönigs entscheidet in dem Grade, daß die *σκηπτοῦχοι βασιλῆες* (V. 86) — der Ausdruck klingt hier wie leichte Ironie — einfach dem Hirten der Völker (V. 85) — die Machtstellung Agamemnons ist durch diesen gerade hier sehr bezeichnenden Ausdruck stark charakterisiert! — gehorchten. Auch Nestor, der allezeit gefällige, fügt sich, so wenig er innerlich mit Agamemnons Plane einverstanden ist; daß er das nicht ist, zeigen seine eben nur zögernd zustimmenden und gegen seine sonstige Gewohnheit so kurzen Worte, ja, das rasche Abbrechen der *βουλή* durch ihn verrät vielleicht sogar Unmut. So dient diese *βουλὴ γερόντων* dazu, den Oberkönig nach seinem Siege über Achill als den herrischen Gebieter zu charakterisieren, der eine tyrannische Gewalt aufgerichtet hat. Sie hat folglich ihren guten Zweck und verdient so nicht das Verdammungsurteil, das man über sie gefällt hat. Man versuche nur, die Absichten des Dichters aufzufinden!

3. Der erste Teil der *ἀγορά* (V. 86—154). Die Erregung der Massen, mit der sie zu dieser Versammlung kommen — es ist ja die erste, seitdem sich Achill vom Kampfe zurückgezogen hat! —, ist ungeheuer: V. 86: *ἐπεσσεύοντο λαοί* — V. 92 f.: *ἐστιχόωντο ἰλαδὸν εἰς ἀγορήν*; V. 95: *τετρήχει δ᾽ ἀγορή*; V. 99: *σπουδῇ δ᾽ ἕζετο λαός*; V. 96: *ὅμαδος δ᾽ ἦν*. Endlich ist Ruhe hergestellt, Agamemnon erhebt sich, *κρείων* nennt ihn der Dichter V. 100, vielleicht um anzudeuten, welches Herrschergefühl er in diesem Moment in seiner Erscheinung ausprägt, er stützt sich, sich in seiner Herrscherwürde sonnend, auf das uralte Szepter seines Hauses, das, wie uns hier erzählt wird, von Zeus her sich vererbt hat und so die göttliche Macht des Königs, die gewaltige Herrschermacht symbolisch darstellt (V. 46: *εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον ἄφθιτον αἰεί*; V. 108: *Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι, πολλῇσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν*. Und eben weil dieses Szepter in der vorliegenden Situation so bedeutsam ist, einen starken Eindruck von Aga-

memnons Macht gibt und die Herrschermacht und sein stolzes Herrscherbewußtsein markant zum Ausdruck bringt, weil es hier die „ideale Mitte“ bildet und aller Augen auf ihm und dem Könige ruhen, darum wird seine Geschichte erzählt: der bedeutsame Moment wird gedehnt!

Agamemnon hält (V. 110—141) seine Rede, den bekannten *λόγος ἐσχηματισμένος*. Ein seltsames Mittel, auf das Ehrgefühl der Achäer wirken und ihren Kampfeseifer entflammen zu wollen! Wie ist er nur darauf verfallen? Gewiß mußte er auf die durch die Kampfenthaltung des Achill hervorgerufene gereizte und unruhige Stimmung des Heeres behutsame Rücksicht nehmen, aber in der Hauptsache muß man sich seine Art zu handeln aus der außerordentlichen Art seines Seelenzustandes erklären. Ilion muß und — wird nach seinen hochgespannten, durch die Gottheit selbst gestärkten Erwartungen heute genommen werden, das kann aber nur, so hat er überlegt, durch außerordentliche Tapferkeit geschehen, diese wiederum kann nur durch ein außerordentliches, ungewöhnliches Mittel erregt werden, also durch eine besondere, noch nie dagewesene Erweckung des Ehrgefühls. Er kennt aber das Volk schlecht. Die Rede hat nicht den gewünschten Erfolg; ehe die Fürsten in der von ihm angeordneten Weise (V. 75) handeln können, bricht die Erregung des Volkes in elementarer Weise los und reißt alle zu wilder Flucht fort.

4. Des Odysseus Hilfe (V. 155—210). Gerade je ausschweifendere Hoffnungen Agamemnon an seine Aktion geknüpft hatte, desto überraschter ist er von dem Mißerfolge, desto rat- und hilfloser ist er nun auch. Odysseus muß für ihn handeln: der nimmt ihm das Szepter, mit dem er soeben so stark posiert hatte, aus der Hand[1]) d. h. er übernimmt das Amt des Herrschers, umkleidet sich mit dessen Autorität, handelt klug mit rascher Geistesgegenwart und daher erfolgreich da, wo der Herrscher so hätte handeln sollen. Je selbstbewußter der in der *βουλὴ γερόντων* und in der *ἀγορά* sich gezeigt hatte, desto kleiner ist er jetzt. Warum aber läßt ihn der Dichter diese peinlich lächerliche Rolle spielen? Um seinen Mangel an wirklicher Tüchtigkeit scharf zu beleuchten und so Achills Zorn auf diesen Mann, der ihn so schwer gedemütigt hatte, noch verständlicher erscheinen zu lassen. Vielleicht aber läßt uns der Dichter damit auch einen Blick in seine eigenen Anschauungen tun: er selbst hat eine starke Abneigung gegen das herrische Regiment eines Fürsten, der ein König nur nach seiner Stellung, nicht nach seinem Werte ist. Keineswegs freilich wendet er sich gegen das Königtum selbst: wie hätte er sonst dem Odysseus (V. 197) das Wort in den

[1]) *δέξατό οἱ σκῆπτρον πατρώϊον ἄφθιτον αἰεί*, sagt der Dichter (V. 186). Spürt man bei dieser aus V. 46 wiederholten Bezeichnung des Szepters nicht etwas von spöttisch anklingender Ironie des Dichters?

Mund legen können: *τιμὴ δ' ἐκ Διός ἐστι, φιλεῖ δέ ἑ μητίετα Ζεύς*? Wie hätte sonst Odysseus (V. 204 f.) die monarchische Königsgewalt statuieren dürfen mit den berühmten Worten: *εἷς κοίρανος ἔστω, εἷς βασιλεύς*? Ja der Zusatz: *ᾧ ἔδωκε Κρόνου παῖς ἀγκυλομήτεω* spricht deutlich von einem Gottesgnadenkönigtum. Aber immerhin sieht man, der Dichter (und seine Zeit) nehmen das Überkommene nicht einfach mehr hin, sondern sie üben Kritik an dem einzelnen Vertreter der gottgesetzten Macht·

Wenn nun ferner der Dichter die Sache so darstellt, daß Odysseus auf Geheiß der von der besorgten Hera zu ihm entsandten Athene gehandelt habe (V. 155 ff.), so finden wir auch hier eine Vereinheitlichung göttlichen und menschlichen Wirkens. Denn nach V. 171 f. ist Odysseus von *ἄχος*, also von Unwillen und Schmerz bis ins Tiefste (*κραδίην καὶ θυμόν*!) erfüllt, von dieser Stimmung zum tatkräftigen Handeln war für ihn, der hier (V. 169) ausdrücklich *Διὶ μῆτιν ἀτάλαντος* heißt, doch wohl kein zu großer Schritt. Wieder bedient sich also die Gottheit zur Erreichung ihrer Absichten eines dafür disponierten Menschen, wieder wird eine hervorragende Tat als gottgewollt hingestellt und so zum Ruhme des Helden selbst erhöht. Wenn also Aristoteles (Poetik Kap. 15) das Eingreifen der Athene an dieser Stelle nicht billigt, so hat er übersehen, daß der Dichter dieses mit dem Charakter des Odysseus in Zusammenhang und Übereinstimmung gebracht hat, und hat die eigentliche Technik des Dichters nicht erkannt.

5. Die Thersitesszene (V. 211—277). Diese Szene hat wohl den Zweck, zu zeigen, welche Elemente durch Agamemnons Verhalten besonders dem Achill gegenüber aufgerührt sind, wie gerade die Verschärfung des Absolutismus Opposition hervorgerufen und welchen Schaden die Autorität des Königs selbst dadurch gelitten hat. Thersites gibt ja — in seiner Weise — der allgemeinen Mißstimmung Ausdruck: (V. 221 f.) *Ἀγαμέμνονι δίῳ ὀξέα κεκληγὼς λέγ' ὀνείδεα· τῷ* (sc. *Ἀγαμέμνονι*) *δ' ἄρ' Ἀχαιοὶ ἐκπάγλως κοτέοντο νεμέσσηθέν τ' ἐνὶ θυμῷ*, er wird „der Mund des griechischen Pöbels“. Er, der bisher Achill und Odysseus anzugreifen pflegte[1]), darf sich jetzt (V. 221: *τότ' αὖτ'*) an den Oberkönig selbst heranwagen: schärfer und deutlicher kann die heillose, von Agamemnon selbst geschaffene Situation nicht gekennzeichnet werden. Dieser Thersites ist nun vom Dichter — darin ist er ganz Grieche! — äußerlich und innerlich als eine Mißgestalt gezeichnet worden, aber doch nicht willkürlich, sondern mit psychologischer Wahrheit. Mißgestaltete Menschen, die wegen ihrer Gebrechen manchen Spott haben ertragen

[1]) V. 220. Wie fein ist das vom Dichter erdacht! Denn gerade diese Helden hatten das, was dem giftigen und galligen Menschen eben fehlte: Schönheit und wirkliche Beredsamkeit!

und sich dagegen haben oft wehren müssen, erhalten dadurch vielfach die Fähigkeit, scharf und mißtrauisch zu beobachten und aus einem galligen Herzen bissigste Kritik zu üben, überall aber nehmen sie nur immer die unlautersten Motive in dem Tun der anderen an. Das Anstößigste an Thersites ist dem griechischen Dichter, dem jedes Unmaß schon aesthetisch peinvoll ist, bezeichnenderweise die maßlose Art, mit der er spricht (V. 212: *ἀμετροεπὴς ἐκολῴα;* V. 213 f.: *ὅς ῥ' ἔπεα φρεσὶν ᾗσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ᾔδη, μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον*), sodaß er V. 232 übersprudelnd aus der Konstruktion fällt und den Akkusativ *γυναῖκα νέην* in Anlehnung an die Konstruktion eines anderen Satzes statt des grammatisch richtigen Genetivs setzt. Die Szene selbst ist aus frischester Anschauung herausgedichtet, sie „führt uns mitten hinein in politische Kämpfe, und der Dichter hat solche in seiner Umwelt gewiß gesehen.“ Bis in die kleinsten Züge lebenswahr ist dieses Bild des Demagogen, dem es auf das Opponieren an sich ankommt (V. 214: *μάψ, ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν*), des gemeinen Plebejers, der die großen Worte liebt, Ausdrücke seiner vornehmen Gegner mit Vorliebe, aber z. T. an unrechter Stelle oder gar sinnlos (V. 238: *ἦὲ καὶ οὐκί*; V. 242: *ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο* = *Α* 232) benutzt, bei der Handlungsweise der höheren Gesellschaftskreise nur die schmutzigsten Beweggründe (Habgier und Wollust) annimmt und meint, sie erhielten die Mittel zu ihrem Wohlleben durch Ausbeutung der anderen (V. 224 ff.) „von dem Schweiß des Arbeiters“ und der sich, abgesehen von dem von den verhaßten Gegnern erborgten höheren Stil, in einer derben und gemeinen Redeweise bewegt (V. 234: *κακῶν ἐπιβασκέμεν υἷας Ἀχαιῶν*; V. 236: *τόνδε . . ἐῶμεν γέρα πεσσέμεν*). — Agamemnon erwidert nichts, er ist auch hier, in dieser schwierigen Situation, der offenbaren Mißstimmung der Menge und dem Angriff des Thersites gegenüber, hilflos (das V. 243 gebrauchte *ποιμὴν λαῶν* klingt fast spöttisch!), und wieder muß Odysseus für ihn eintreten. Dieser handelt vor allem schnell (V. 244: *ὦκα*), damit nicht das Volk erst Zeit findet, die aufreizenden Worte in sich wirken zu lassen, dem gefährlichen Gesellen Beifall zu rufen und sich so mit ihm zu verbinden, und findet klug das wirksamste Mittel, ihn unschädlich zu machen: er gibt ihn in seiner Gemeinheit, Feigheit und phrasenhaften Hohlheit (— besonders, indem er den „hohen Stil“ des Menschen parodiert: V. 246: *λιγὺς ἀγορητής*; V. 261: *φίλα εἵματα;* V. 262: *χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα* —) der Lächerlichkeit preis und macht so ihn und seine Sache bei dem Volke unmöglich.

Übrigens zeigt wohl die Szene, daß sich zur Zeit des Dichters eine ziemlich schrankenlose Redefreiheit hervorgewagt hat und demagogische Verwegenheiten und Frechheiten damals nicht unbekannt gewesen sind, daß

man aber doch mächtig genug war, solche Ausschreitungen mit Gewalt zu unterdrücken; sie ist wohl ein Bild der politischen Kämpfe, die sich in den kleinasiatischen Städten abgespielt haben mögen; sie zeigt aber auch, daß der Dichter maßlosen Individualismus ebenso mißbilligte wie maßlosen Absolutismus.

6. Schluß der *ἀγορά* (V. 278—398). Odysseus hatte dadurch, daß er das Volk vor demagogischer Verführung bewahrte, den ersten Teil seiner Aufgabe gelöst und das Fiasko des Oberkönigs wiedergutgemacht, der zweite, positive, besteht nun darin, die Menge zu weiterem Aushalten im Kampfe zu gewinnen, ja, sie mit starkem Kampfeseifer zu erfüllen d. h. das zu erreichen, was Agamemnon vergebens versucht hatte. Seine Rede (V. 284 ff.) ist ein Meisterstück kluger Beredsamkeit, das dem psychologischen Darstellungsvermögen des Dichters ein hohes Zeugnis ausstellt. Odysseus schont das Volk nicht, tritt ihm vielmehr mit starkem sittlichem Ernste entgegen („Ihr habt zuchtlos, wortbrüchig und einfältig gehandelt“. V. 285—290), aber er zeigt andererseits Verständnis für ihre Not, die er als berechtigt anerkennt (V. 291 f.: *ἦ μὴν καὶ πόνος ἐστὶν ἀνιηθέντα νέεσθαι· καὶ γάρ τις θ' ἕνα μῆνα μένων ἀπὸ ἧς ἀλόχοιο ἀσχαλάᾳ . . . ἡμῖν δ' εἴνατός ἐστι περιτροπέων ἐνιαυτὸς ἐνθάδε μιμνόντεσσι· τῷ οὐ νεμεσίζομ' Ἀχαιοὺς ἀσχαλάαν*), so rüttelt er die Leute als ein wohlmeinender Mensch empor und appelliert kräftig an ihr Ehrgefühl, auf das ja auch Agamemnon hatte wirken wollen, und sucht sie so zu gewinnen. Dann erinnert er ausführlich (V. 299—329), mit lebendiger Anschaulichkeit der Erzählung an jenes Wunderzeichen von Aulis, dem zufolge sie ja doch im zehnten d. h. also in dem laufenden Jahre Ilion nehmen sollten. Man hat gemeint, diese Begebenheit erzähle nicht Odysseus, sondern der Dichter, um so den Hörer mit einem Stück Vorgeschichte bekannt zu machen. Der Dichter mag ja auch in der Tat einen expositionellen Zweck dabei im Auge gehabt haben, würde er aber das Stück nicht auch an seiner Stelle gut motiviert und sicher fundiert haben, so hätte er sich doch eines schlimmen künstlerischen Fehlers schuldig gemacht. Aber es paßt, wie es ist, trefflich in seine Umgebung. Denn darum verfährt die Erzählung so breit, setzt darum Zug an Zug, damit das Volk die damaligen Vorgänge wie gegenwärtig vor Augen sieht und so gleichsam sich selbst beweisen kann, daß Trojas Fall nahe ist: je deutlicher und greifbarer das Bild ist, desto überzeugender ist es auch, und um so stärkere Hoffnung erweckt es. Auch weiß der kluge Redner, die Hörer werden jetzt, gequält wie sie in ihrem Gemüte sind, nicht durch nüchterne Verstandesgründe, sondern durch Momente, die auf Gemüt, Phantasie und religiöses Empfinden wirken, sich bestimmen lassen. Und er hat sich denn auch nicht verrechnet, der Beifall nach seiner Rede ist stürmisch, die Menge ist

überzeugt und freut sich, von Odysseus zur mannhaften, ehrenhaften Gesinnung und zur Hoffnung zurückgeführt worden zu sein. Übrigens könnte es auffallend erscheinen, daß Odysseus nicht auch Agamemnons Traum erwähnt, das hätte doch die seltsame Art seiner Rede z. T. erklären und durch den Umstand, daß ja die Götter ihre Hilfe in Aussicht gestellt hatten, als ein ermutigendes Moment wirken können, aber der Dichter läßt den klaren Kopf davon mit Absicht schweigen, weil er nichts davon halten kann; das entspricht auch seinem Verhalten in der *βουλή*, denn dort hatte er nichts zu Agamemnons Worten geäußert, wie denn ja auch Nestor dem Traume skeptisch gegenübergestanden hatte.

Auf diese Rede des Odysseus folgt eine des Nestor (V. 336—368), die in ihrem wesentlichen Inhalt zu einem guten Teile die Ausführungen des Vorredners — nur in anderer Form — wiederholt. Die Kritik meint darum, die eine Rede sei nach der anderen — nur sei es zweifelhaft, welche von beiden — von einem anderen Dichter verfaßt worden. Indessen man verkennt das Verhältnis beider Reden zueinander und die Absichten unseres Dichters, der mit der zweiten Nestor und mit Agamemnons Antwort darauf diesen trefflich charakterisiert und das Verhältnis beider Männer zueinander deutlich macht. Auch hier hilft eine psychologische Deutung über den (scheinbaren) Anstoß hinweg. Nachdem Odysseus einen so großen Erfolg davongetragen hat, muß Nestor auch reden (*καί* sagt der Dichter V. 336 mit fühlbarer Ironie): Des Odysseus Ruhm läßt den *Πυλίων λιγὺς ἀγορητής* nicht schlafen, Odysseus hat sich ein Verdienst um den Oberkönig erworben, an dem auch er seinen Anteil haben möchte! Was er nun aber selbst Gutes vorbringt, bewegt sich in des Odysseus Gedankenkreisen, ist also nicht neu, er gebraucht nur andere Ausdrücke, die Worte des Odysseus überbietend und vergröbernd, für denselben Gedanken (vgl. V. 289 f. Odysseus: *ὥστε γὰρ ἢ παῖδες νεαροὶ χῆραί τε γυναῖκες ἀλλήλοισιν ὀδύρονται οἶκόνδε νέεσθαι* = wie junge Kinder und Witwen ∾ V. 337 f. Nestor: *ἦ δὴ παισὶν ἐοικότες ἀγοράασθε νηπιάχοις* = wie dumme Jungen —; V. 286 Odysseus: *οὐδέ τοι ἐκτελέουσιν ὑπόσχεσιν, ἥνπερ ὑπέσταν* ∾ V. 339 ff. Nestor: *πῇ δὴ συνθεσίαι τε καὶ ὅρκια βήσεται ἡμῖν;* und unklar fährt er fort: *ἐν πυρὶ δὴ βουλαί τε γενοίατο μήδεά τ' ἀνδρῶν σπονδαί τ' ἄκρητοι καὶ δεξιαί, ᾗς ἐπέπιθμεν*); lebenswahr und gemütvoll hatte Odysseus von dem Zeichen in Aulis erzählt — Nestor führt auch ein solches Zeichen an (V. 350—353), aber wie blaß und farblos ist dieses, wie wenig kann es neben jenem in Betracht kommen! Aber da eben Odysseus gerade durch ein solches Moment gewirkt hat, glaubt er etwas Ähnliches vorbringen zu müssen. Ja, ohne es recht zu wollen, entschlüpft ihm eine wörtliche Anlehnung an eine Wendung des Odys-

seus, die in dessen Worten guten Sinn hatte, bei ihm aber ebenso sinnlos ist: *ἠὲ καὶ οὐκί* (V. 299 f. Odysseus: *ὄφρα δαῶμεν, ἢ ἐτεὸν Κάλχας μαντεύεται ἠὲ καὶ οὐκί* ∾ V. 349 Nestor: *γνώμεναι, εἴτε ψεῦδος ὑπόσχεσις ἠὲ καὶ οὐκί*). Was aber Nestor andererseits an Neuem vorbringt, ist nicht eben schön! Odysseus hatte an Mannesgefühl und Vernunft appelliert (V. 297 ff., besonders V. 298 f.: *αἰσχρόν τοι δηρόν τε μένειν κενεόν τε νέεσθαι· τλῆτε, φίλοι, καὶ μείνατ'*, und kraftvoll am Schluß: (V. 331 f.) *ἀλλ' ἄγε, μίμνετε πάντες, ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί, αὐτοῦ, εἰσόκεν ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἕλωμεν*). Nestor sucht dagegen durch Erregung niedriger Instinkte zu wirken (V. 354 f.: *τῷ μή τις πρὶν ἐπειγέσθω οἶκόνδε νέεσθαι, πρίν τινα πὰρ Τρώων ἀλόχῳ κατακοιμηθῆναι*)[1]; Odysseus hatte Verständnis für die wirkliche Not des Volkes gezeigt (vgl. oben S. 45) und dieses mit Vertrauen zu erfüllen und so innerlich zu gewinnen versucht, Nestor greift grob zu dem harten Mittel der Drohung und Einschüchterung (V. 357 ff.: *εἰ δέ τις ἐκπάγλως ἐθέλει οἶκόνδε νέεσθαι, ἁπτέσθω ἧς νηός, ὄφρα πρόσθ' ἄλλων θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ*); Odysseus hatte den Achäern *τλῆτε, φίλοι* zugerufen, Nestor empfiehlt dem Agamemnon eine taktische Maßregel, die im zehnten Kriegsjahr sonderbarer Weise neu sein soll, mit starker Eitelkeit (V. 361: *οὔτοι ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται, ὅττι κεν εἴπω*), nämlich die, das Heer nach Phratrieen und Geschlechtern aufzustellen. Aber warum? Er sagt V. 365 ff.: *γνώσῃ ἔπειθ', ὅς θ' ἡγεμόνων κακὸς ὅς τέ νυ λαῶν ἠδ' ὅς κ' ἐσθλὸς ἔῃσι· κατά σφας γὰρ μαχέονται·* d. h. also strenge Polizeiaufsicht ist in der Behandlung des Volkes seiner Weisheit letzter Schluß, und das soll zu freudigem Kampfe entflammen! Wenig einnehmend ist auch die Art, wie er auf Achill anspielt (V. 346 f., vgl. V. 379 in der Erwiderung Agamemnons): er beugt sich vor diesem auf Kosten des gekränkten Helden, denn daß in den Versen 345 f. (*Ἀτρείδη ... ἄρχευ' Ἀργείοισιν· τούς δε δ' ἔα φθινύθειν, ἕνα καὶ δύο, τοί κεν Ἀχαιῶν νόσφιν βουλεύωσ'· ἄνυσις δ' οὐκ ἔσσεται αὐτῶν*) dieser gemeint ist, geht aus den Worten in Agamemnons Erwiderung hervor (V. 379): *εἰ δέ ποτ' ἔς γε μίαν βουλεύσομεν* (sc. ich und Achill). Wir sehen, Nestor als treuer Adjutant des Oberkönigs ist hier kein Liebling des Dichters, wir sehen aber auch, welche durchdachte Psychologie dieser anwendet.

Das Urteil, das der Dichter von Nestors Verhalten hat, läßt er durch die Menge zum Ausdruck bringen. Diese bleibt nach seiner Rede sehr kühl, kein Wort der Zustimmung läßt sich hören ganz im Gegensatz zu dem Beifall nach des Odysseus Worten, Nestor hat eben das

[1] Wenn er fortfährt *τίσασθαι δ' Ἑλένης ὁρμήματά τε στοναχάς τε*, so ist diese Erinnerung an Helenas „Ängste und Seufzer" etwas deplaziert, er will aber eben durchaus etwas Eigenes sagen!

Volksempfinden nicht getroffen. Dafür aber ist der Beifall, den ihm Agamemnon spendet, um so lauter, ja, beinahe schwülstig (V. 370 bis 374), er steht jedenfalls in keinem Verhältnis zu dem, was Nestor an wirklich Gutem vorgebracht hatte. Es entspricht ferner der tyrannischen Art des Agamemnon, der für das Volk weder Verständnis zeigt noch wirkliche Sorge trägt, wenn er den Rat des Nestor, durch ein Regiment der Furcht zu wirken, am Ende seiner Rede sich zu eigen macht (vgl. die oben angeführten Verse Nestors 357—359 und Agamemnons Worte V. 391—393: *ὃν δὲ κ'ἐγὼν ἀπάνευθε μάχης ἐθέλοντα νοήσω μιμνάζειν . . ., οὔ οἱ ἔπειτα ἄρκιον ἐσσεῖται φυγέειν κύνας ἠδ' οἰωνούς*). Klein aber zeigt er sich auch darin, daß er für Odysseus, der doch die ganze verfahrene Situation wieder zurechtgerückt und ihm seine Autorität wiederhergestellt, der das Volk mit Kampflust erfüllt und es dahin gebracht h a t, wohin e r es hatte bringen w o l l e n, kein Wort der Anerkennung findet, ja, er übersieht ihn geradezu, denn in seiner Antwort wendet er sich an Nestor allein (V. 369): *τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων.* Große Naturen freuen sich eben, mit Hilfe tüchtiger Männer etwas schaffen und sie zur Durchführung der eigenen Pläne um der S a c h e willen benutzen zu können, kleinen Menschen, die persönlich handeln und denken, aber erscheint anderer Tüchtigkeit als eine Schmälerung des eigenen Ansehens; gerade in hervorragender Stellung und bei starkem Bewußtsein für diese wird jemand im Gefühl persönlicher Inferiorität da nicht leicht Dankbarkeit empfinden! Übrigens hält diese Empfindlichkeit Agamemnons gegen Odysseus an, denn als der Oberkönig vor dem Kampfe die Fürsten zum großen Opfer in sein Zelt lädt (*κίκλησκεν* V. 404), gibt der Dichter genau, also doch wohl absichtlich, die Reihenfolge der Einladungen an (V. 405—407): da steht Nestor (*Νέστορα πρώτιστα* V. 405) an erster, Odysseus erst an sechster (V. 407: *ἕκτον δ'αὖτ' Ὀδυσῆα*) d. h. an letzter Stelle. Später aber bei der *ἐπιπώλησις* (in *Δ*) bricht diese Gereiztheit gegen Odysseus (wie auch gegen dessen Freund Diomedes) offen heraus, denn verstimmt fährt er ihn in ziemlich unmotiviertem Tadel an. Der Dichter versteht es, wie wir wieder sehen, trefflich, innerlich zu motivieren und die innersten Seelenregungen seiner Personen zu enthüllen.

Was sonst Agamemnon in seiner Erwiderung (V. 370—393) anführt, ist auch z. T. wenig würdig. Er berührt und bedauert zwar den Streit mit Achill, schiebt aber bequem die Schuld daran dem Zeus zu (V. 375 f.) und gibt nur zu (V. 378): *ἐγὼ δ' ἦρχον χαλεπαίνων*, wobei doch in dem Ausdrucke *χαλεπαίνειν* gewiß kein Schuldbekenntnis liegt; ganz anders, wegwerfend klingt (in V. 377) *μαχησάμεθ' εἵνεκα κούρης* gegenüber den fast überschwenglichen Worten, mit denen er

die Chryseis Α 112 ff. der eigenen Gattin vorgezogen hatte: seltsam aber ist die Art, in der er (im zehnten Kriegsjahre!) die Mahnungen der Verse 382 ff., alles wohl zum Kampfe zu rüsten, vorbringt; die Worte klingen fast wie eine bereitgehaltene zweite Rede, die mit tönendem Pathos[1]) gehalten werden sollte, wenn die erste, der *λόγος ἐσχηματισμένος*, ihre Schuldigkeit getan hätte. Agamemnon fühlt sich aber nach dem Mißerfolg der ersten Rede nun wieder als Herrscher (— ob der Dichter wohl darum V. 369 ihn gerade mit *κρείων* bezeichnet hat? —), dementsprechend tritt er auf, sein Ansehen ist neu gestärkt, seine Herrschermacht wieder fest gegründet. Und daß dem auch wirklich so ist, beweist der laute Beifall der Menge; jede Auflehnung ist damit beseitigt, Zucht, Gehorsam und Unterordnung sind wiederhergestellt. Das monarchische Gefühl wurzelt doch recht fest in diesem Volke! Was für eine Fülle äußerer und seelischer Handlungen vermag aber der Dichter mit wenigen Strichen zu schildern!

7. Agamemnons Opfergebet (V. 401—440). Nach dem Gesagten ist es kein Wunder, daß Agamemnon bei diesem Opfer, das er in seiner Würde als Oberkönig darbringt, sich von den kühnsten Hoffnungen erfüllt zeigt: bevor noch der heutige Abend herankommt, wünscht er (V. 414 *με*), das ist seine Bitte an Zeus, des Priamos flammendes Dach herabzustürzen, seine Türen in feindlichem Feuer zu verbrennen, des Hektor Waffenrock zu zerhauen und zu zerreißen (V. 416 f.: *Ἑκτόρεον δὲ χιτῶνα περὶ στήθεσσιν δαΐξαι χαλκῷ ῥωγαλέον*), die Troer sollen um diesen heute in Masse ins Gras beißen! Man sieht, in seinem durch anderer Hilfe wiedergewonnenen Selbstbewußtsein und Machtgefühl, in dem er an das Gelingen glaubt, gebraucht er starke, fast protzige Ausdrücke; ein Gelehrter nennt mit Recht das Gebet „maßlos“. Und diese Stunde des Triumphes im voraus, diese Stunde glanzvollster Königsmacht kostet er voll aus, denn trotzdem heute so Großes geschehen soll, wie es in 9 Jahren trotz Achills Hilfe nicht gelungen war, vollzieht sich nicht nur das Opfer, sondern auch das Opfermahl breit, umständlich, behaglich, es zieht sich so lang hin, daß es selbst dem getreuen Nestor zu lange dauert und er zum Kampfe mahnen muß (V. 435 f.: *μηκέτι νῦν δὴθ' αὖθι λεγώμεθα* (Medium! „wir wollen uns nicht verschwatzen“) *μηδ' ἔτι δηρὸν ἀμβαλλώμεθα ἔργον*). Der Dichter kann es sich aber nicht versagen, nach dem Gebet in Agamemnons feurigen Wein etwas Wasser zu gießen mit den persönlichen Worten (V. 419): *ὣς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πώ οἱ ἐπεκραίαινε Κρονίων!*

---

1) Man beachte das rhetorische Mittel der Anapher in dem vierfachen *εὖ* und die dreifache Wiederholung der vollen Endung *—σθω*!

Was haben aber diese Szenen des zweiten Buches mit dem beherrschenden Thema vom Zorne des Achill zu tun? Dieses: Nicht nur wird Achills Gegner charakterisiert, sondern es wird auch das Milieu, die Atmosphäre geschildert, in der Achill mit seinem selbständigen Wollen und mit seiner inneren Kraft so lange gelebt und — vielleicht so lange sich gebeugt hat: jetzt ermißt man erst die Tiefe seines Grimmes gegen Agamemnon, der bei mangelndem innerem Werte wohl nicht zum ersten Male so herrisch sich gezeigt und andere so tyrannisch niedergedrückt hat. Ferner, je ausschweifender der Oberkönig hier in seinen Siegeshoffnungen ist, um so niederschlagender wird es für ihn sein, wenn man an demselben Tage (am Ende von *H*!) zum Bau von schützenden Mauern und Gräben schreiten (— 9 Jahre hat man bisher im offenen Lager sich sicher geglaubt! —) und Agamemnon am nächsten Tage unter dem Eindruck der zweiten Schlacht in der Überzeugung, daß man Ilion nicht wird nehmen können, zur Flucht — und diesmal ernsthaft — auffordern muß (*I* 27 f.: *φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν· οὐ γὰρ ἔτι Τροίην αἱρήσομεν εὐρυάγυιαν*), um so bereiter wird er dann, eben infolge dieses Umschlags, auch innerlich dazu sein, dem Achill die Hand zur Versöhnung zu bieten. So motiviert der Dichter wieder weithin und bereitet sorgsam lange vor, und gewiß ist das ein Zeugnis eines stark reflektierten Schaffens.

Übrigens wenn das Bild von Agamemnon, wie es uns in *A* und in den besprochenen Teilen von *B* entgegentritt, wenig günstig ist und dem in *I* und auch in *T* entspricht, er dagegen in anderen Partieen der Ilias, so in der Charakteristik, die bei der Mauerschau in *Γ* von ihm gegeben wird, und im wesentlichen[1]) in *Δ* als ein wackerer Held erscheint, so ist er, wie wir sehen, in wenig erfreulicher Gestalt gerade in den Büchern dargestellt, die das Motiv vom Zorne des Achill zu ihrem besonderen Gegenstande haben. Das würde dann zu der Ansicht stimmen, daß dieses Thema zur Urilias, in der Agamemnon wohl eine hervorragende, sympathische Rolle spielt, hinzugekommen ist und die Gestalt des Lieblings des Dichters, des Achill, die des Oberkönigs als seines Gegners ungünstig beeinflußt hat.

8. Der Auszug des Heeres (V. 442—483). Daß dieser in seinen wesentlichen Momenten in Gleichnissen dargestellt wird, daß statt breiter, nüchterner Schilderung des Ausmarsches packende, unmittelbar und lebensvoll in die Situation selbst und in die Stimmung hineinziehende Bilder gegeben sind, ist ein erstaunlich kunstvoller Griff des Dichters.

---

[1]) Ausnahmen finden sich freilich auch hier, sodaß man annehmen darf, der Dichter habe das ungünstige Bild auch hier z. T. festhalten wollen.

Seine Gleichnisse aber sind nicht nur Mittel der Anschaulichkeit, wenden sich nicht bloß an die Phantasie des Hörers, sondern suchen vor allem auf sein Gemüt[1]) zu wirken und dieses kraftvoll zu erfassen. Und in unserer Partie liegt es dem Dichter sichtlich daran, die gewaltige Kraft, die imponierende Größe und Wucht des Heeres, den kriegerischen Eifer der Massen, die Umsicht der Führer und die Hoheit in der äußeren Gestalt des Agamemnon selbst recht eindringlich und unmittelbar spüren zu lassen: so geht man jetzt zum ersten Male ohne Achill in den Kampf, und ausdrücklich wird dazu berichtet, daß den Achäern in ihrer flammenden Kampfeslust der Kampf süßer gewesen wäre als die Heimkehr in das liebe Vaterland (V. 453 f.). Wenn nun trotz dieser starken äußeren und inneren Bereitschaft dieses Heer nicht siegt, so erhellt gerade daraus, daß man ohne Achill doch nichts Durchschlagendes auszurichten vermag und man also gezwungen ist, ihm Genugtuung zu geben. So hält auch dieser in so pompöser, nachdrucksvoller Weise geschilderte Auszug den Zusammenhang mit dem Thema vom Zorne des Achill fest.

9. Der Schiffskatalog und die Aufzählung der troischen Streiter (V. 484—877). In der gleichen Weise wie der Auszug steht m. E. auch der Schiffskatalog mit dem Thema in Beziehung und hat darum gerade hier seine Stelle. Denn wenn die vielen Völkerschaften mit ihren Schiffen, Helden und Kriegern ausführlich und mit genauer Rechnung aufgeführt werden, so wird damit der Eindruck der großen Fülle, der machtvollen Stärke außerordentlich gesteigert: es wundert uns also nicht, wenn umgekehrt der Katalog der Troer überraschend dürftig und spärlich ausfällt: so wird eben auch der Eindruck von den Feinden ein schwacher. Wenn nun trotzdem die Achäer dieser nicht Herr werden, so wird wiederum die Unentbehrlichkeit des Helden Achill deutlich gemacht. Hat der Schiffskatalog ursprünglich diesem eben angegebenen Zwecke vielleicht auch nicht unmittelbar gedient und ist er im übrigen auch von selbständiger Bedeutung, so hat ihn doch der Dichter in der Art, wie wir meinen, zu einem organischen und integrierenden Bestandteil seiner Komposition gemacht, er hat nun innerhalb dieser Komposition seine gute Stelle. Ferner weil eben der Dichter einen imponierenden Eindruck der gesamten Machtfülle der Achäer hervorrufen

[1]) Durch das Gleichnis wird so stark wie möglich — darum vor allem gehen so oft so viele Züge der Gleichnisse über den eigentlichen Vergleichspunkt hinaus! — eine bestimmte Stimmung und Empfindung hervorgerufen, diese Stimmung soll den Hörer auch während der verglichenen Handlung beherrschen, damit dieser seelisch so erfaßt wird, wie es der Dichter für seine Zwecke wünscht. Die Seele des Hörers wird auf den Ton des im Gleichnis geschilderten Vorgangs gestimmt. Wir sehen, auch hier zeigt sich klar berechnende Kunst!

wollte, hat er auch die Schiffe mitaufgezählt, während man doch, da das Heer sich im Anmarsch gegen Ilion befand, nur eine Aufführung der Streitmacht erwarten sollte. Und aus derselben Absicht erklärt sich nun auch die an sich seltsam erscheinende Tatsache, daß diese Aufzählung erst im zehnten Kriegsjahre geschieht. Für den Dichter war hier das rein dichterische Moment, die enge innere Beziehung zu seinem Thema ausschlaggebend (wenn man will, liegt eine Augenblicksmotivierung vor); nüchterne, superkluge Erwägungen des rechnenden Verstandes mußten dagegen zurücktreten.

Übrigens ist es gewiß auffallend, daß der Dichter ganz Hellas einig sein läßt, und wir haben doch Grund anzunehmen, daß, wie es später geschichtlich nie eine solche Vereinigung aller Hellenen gegeben hat, auch die Zeiten vor dem Dichter nie eine solche gesehen haben. Sollte sich hier, in dieser geschichtlichen Utopie, eine nationale Sehnsucht des Dichters verraten? Sollte die Zusammenfassung der gesamten Kräfte von Hellas gegen den Orient, die hier im Liede geschieht, ein erträumtes Idealbild des Dichters darstellen?

Nach allem bringt das zweite Buch folgenden Fortschritt in der Handlung: Achills Gegner Agamemnon versucht aus eigener Kraft ohne Achill sein Ziel, die Eroberung Ilions, zu erreichen und dem Gegner zu zeigen, daß man ihn nicht braucht. Doch entspricht seinem kräftigen Zusammenraffen und der Kühnheit seiner Gedanken und Pläne nicht sein praktisches Handeln und seine wirkliche Fähigkeit, denn andere müssen für ihn eintreten. Indessen bringen diese es fertig, daß das Heer zu einem besonders kräftigen Stoße ausholt.

Buch Γ.

Wir haben schon einmal bemerkt, daß für den Dichter unserer Ilias nicht immer die Handlung an sich in ihrer logischen, strengfolgerichtigen Verkettung bis hin zum Ziele des Themas, die straffe Unterordnung des einzelnen unter seinen Plan das Hauptinteresse bildet, daß es ihm vielmehr öfter darauf ankommt, die Personen in ihrem Handeln zu charakterisieren, er hat eine (echt dichterische) Vorliebe für das Persönliche, er strebt zu einem gewissen Teile nach Ethopöie. So sind Chryses, Agamemnon, Achilleus, Nestor, Thetis, Zeus, Odysseus in Α und Β mit starken individuellen Zügen ausgestattet, die z. T. zu der eigentlichen Handlung keine unmittelbare Beziehung haben, sie sind eben auch um ihrer selbst willen da, und das ist gewiß ein Rest älterer, einzelne Helden um ihrer selbst willen verherrlichenden Sangesweise!

Und noch ein zweites Moment läßt sich in der Technik unseres Dichters beobachten. Er richtet ja sein Augenmerk gewiß stark auf die Komposition des Ganzen in engen Verzahnungen, in Rück- und Vorweisen, aber er hat sich auch darin von der älteren Art des Komponierens auf kleinere Stücke mit einem eigenen Ziele, mit einem Selbstzwecke noch nicht losmachen können, d. h. das neue Prinzip der Komposition auf ein großes, geschlossenes, organisches Ganze ist noch nicht völlig durchgedrungen, wir stehen in der Ilias noch z. T. in einer lebendigen Entwicklung, in der ein altes und ein neues Kunstprinzip noch nicht recht ausgeglichen zusammenstoßen. Fand sich also bei der Schöpfung seines Werkes die Möglichkeit, einzelne sich selbst genügende, an sich poetisch wirksame Situationen zu schaffen, so hat er der Versuchung, von dem geradlinigen Gange, wie ihn das eigentliche Thema vorzeichnete, ohne Rücksicht auf das Ganze abzubiegen, nicht widerstanden, bezw. er hat eine derartige Situation, wenn sie sich in der ersten Ilias vorfand, ohne Bedenken stehen lassen. So hätte Hektor in *Z* den Bittgang seiner Mutter auch auf andere Weise, etwa durch einen Boten, veranlassen können und hätte nicht selbst den Kampf, in dem er doch so nötig war, zu verlassen brauchen, dann wäre es aber nicht zu den ergreifenden und anziehender Szenen seines Zusammentreffens mit Hekabe, mit Helena, mit Gattin und Sohn gekommen.

Diese beiden eben angedeuteten Momente sind nun m. E. auch der Schlüssel zum Verständnis unseres dritten Buches innerhalb der Komposition der Ilias. Dieses Buch ist zu einem guten Teil Selbstzweck (hat aber nie etwa selbständig als Einzellied bestanden!), denn die Handlung, soweit sie Achills Zorn zum Gegenstande hat, schreitet nicht vorwärts, aber dafür ist der Inhalt poetisch höchst reizvoll; freilich treten neue interessante Akteurs auf, Menelaos, Paris, Helena, Hektor, Priamos, also besonders Troer, wodurch auch der Hintergrund, auf dem die Achilleushandlung sich vollzieht, erweitert und, wenn man so will und nicht etwa damit unserem Dichter einen literarischen Begriff anachronistisch aufdrängt, den Forderungen der Exposition genügegetan wird. So erklärt sich auch, meine ich, der an sich auffallende Umstand, daß der Zweikampf zwischen Menelaos und Paris erst im zehnten Jahre stattfindet — und dabei liest sich diese Partie wirklich, als würde hier überhaupt von dem allerersten Zusammentreffen der beiden Gegner berichtet —; bei der Teichoskopie aber wäre es m. E. in dem jetzigen Zusammenhange ein großer Irrtum zu glauben, ihr Zweck wäre der, die einzelnen achäischen Helden — auch etwa aus expositionellen Rücksichten — zu nennen und vorzuführen: es wäre eine unerträgliche Seltsamkeit, wenn Priamos sich d a r u m im zehnten Kriegsjahre nach ihren

Namen erkundigen müßte! Es würden ja auch wichtige Helden wie Diomedes oder Nestor ganz fehlen, andere, wie Ajas, zu kurz abgemacht sein, Odysseus andererseits kennen wir ja schon viel besser aus dem Vorausgehenden! Vielmehr trägt die Teichoskopie ihren Zweck eben in sich selbst: Helena, diese interessante Frauengestalt, soll hier charakterisiert werden! Um einen Einblick in ihren Seelenzustand zu geben, läßt sie der Dichter gerade von Agamemnon und Idomeneus sprechen, von Odysseus nur, damit sie über Menelaos, der mit Odysseus zusammengestellt wird, — bedeutungsvoll genug! — schweigen und das Wort über ihn dem Antenor überlassen kann.

Besprechen wir entsprechend diesen Vorbemerkungen im Überblick — z. T. abweichend von der Anordnung des Dichters — die inhaltlich zusammengehörigen Partieen des Buches.

1. Der Vertrag und der Zweikampf zwischen Paris und Menelaos (V. 1—120; 245—382; 448—461). Diese Abschnitte dienen wesentlich der Charakterisierung des Paris und des Menelaos, die in bewußtem Kontrast ihrer inneren und äußeren Erscheinung einander gegenübergestellt werden, sowie der Hektors. Paris erscheint anfangs als ein rechter Geck, er posiert den Vorkämpfer, nicht zur Freude des Dichters, der ihn deutlich ironisiert (V. 16: *Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδής*, V. 19: *προκαλίζετο πάντας ἀρίστους ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηιοτῆτι* V. 22: *μακρὰ βιβάντα*), den Menelaos dagegen einem hungernden Löwen vergleicht; wo andere einen festen Schild tragen, hat Paris — zum Schmuck! — ein Pardelfell, er heißt immer wieder *θεοειδής* (V. 16, 30, 58), Menelaos aber *ἀρηΐφιλος* (V. 21, 52); eben noch forderte er tänzelnd alle Helden heraus, da erblickt er Menelaos und zieht sich sofort, von Furcht erfaßt, mit schlechtem Gewissen zurück; harte Worte muß er darum von Hektor hören, beißend ist des Bruders Sarkasmus: er sei über das Meer gezogen, natürlich — fügt Hektor höhnend hinzu — erst nach Sammlung ergebener Gefährten (V. 47: *ἑτάρους ἐρίηρας ἀγείρας*), der Erfolg aber sei die Erbeutung eines schönen Weibes, der Verwandten von Helden gewesen; er, der nur die Gaben der Aphrodite schätze, sei ein Leid für die Seinigen, die rechte Strafe für ihn sei ein steinernes Hemd. (Mit dem steinernen Hemd der Steinigung wird wohl in bitterer Ironie auf das seidene angespielt, das der weichliche Bruder zu tragen pflegte.) Wir sehen, Hektor wird gerade durch den Kontrast mit Paris scharf und klar gezeichnet als ein Mensch von männlichem, ja rauhem Sinne, voll Verachtung gegen alles weibische Wesen, aber auch gegen die lieblichen Zierden des Lebens, von geradestem Ehrgefühl, von rücksichtsloser Härte, wo es sich um das Vaterland und um die Seinen handelt, und dieser

erste starke Eindruck von ihm wird uns nun und soll uns in der ganzen Ilias fernerhin begleiten! Auch das ist sorgsam überlegende Kunst! — Paris erkennt — ein hübscher Zug, wie denn der Dichter nie Schablonen schafft, sondern wirkliche, glaubhafte Menschen mit guten und bösen, hervorragenden und mit schwachen Seiten, von denen auch ein Hektor nicht frei ist! — das Berechtigte in den zornigen, einem tiefen Gram entstammenden Worten des ernsten Bruders willig an, aber doch auch wieder nicht würdelos zerknirscht und eben nur im Augenblick sich demütigend, vielmehr bemerkt er klug, die Gaben der Aphrodite seien auch Gaben, sie seien nicht verwerflicher Art, und keiner könne sie sich selbst geben, klug weist er darauf hin, daß ein Mann von Hektors Art für diese Dinge kein Verständnis haben könne, mit treffendem Urteil charakterisiert er die feste, aber eben rauhe und einseitige Männlichkeit Hektors und findet dabei einen reizvollen poetischen Ausdruck in einem schönen Gleichnis (V. 60—63), zu dem er trotz der drängenden Situation noch Zeit und Gedanken hat: wir glauben, was gerade für das Verständnis Helenas bedeutsam ist, daß Paris nicht bloß äußere Schönheit hat, schön wie ein Gott ist (*θεοειδής*), er hat auch Geist und gelegentlich einen feinen Sinn und Worte, die berücken können (*ἠπεροπευτής* nennt ihn Hektor V. 39). Und er ist im Grunde auch kein Feigling: eben noch von Furcht vor Menelaos erfüllt, ist er jetzt, wo er von dem Worte des Bruders aufgerüttelt ist, zum Zweikampf mit jenem bereit, ja, er schlägt selbst einen solchen vor und will — und wir haben keinen Anlaß, hier an seinem guten und ernsten Willen zu zweifeln! — ihm, wenn er siege, Helena und die geraubten Schätze überlassen. Daß er aber die Seinen lieb hat und es ihm im Augenblick wirklich ernst um ihr Wohl zu tun ist, verrät ein kleiner, feiner Zug, in dem uns der Dichter verstohlen in des Paris Herz blicken läßt. Ist der Zweikampf entschieden, dann, so fährt er V. 74 f. fort, *ναίοιτε Τροίην ἐριβώλακα, τοὶ δὲ νεέσθων Ἄργος ἐς ἱππόβοτον καὶ Ἀχαιΐδα καλλιγύναικα:* die Verschiedenheit der Modi, der Gebrauch des Optativs als des Modus des (erfüllbaren) Wunsches im Gegensatz zu dem für die Feinde gebrauchten Imperativ *νεέσθων* zeigt den Wunsch seines Herzens. Und doch offenbart sich wieder der Leichtsinn des den Frauen nun einmal zugewandten Mannes, denn zu *Ἀχαιΐδα* weiß er kein anderes Epitheton (und damit schließen seine Worte!) als — *καλλιγύναικα*! Er ist ein Gemisch von Leichtsinn und Tüchtigkeit, impulsiv, zum Rechten leicht bestimmbar, aber — ohne Ausdauer, gewiß für manche Frauen gefährlich, aber auch Männer gewinnend: an unserer Stelle ist Hektor, der eben noch so ingrimmig gezürnt und gescholten hat, sofort wieder versöhnt, freut sich seines Wortes sehr (*μέγα*), aber, wenn er, ohne ein

Wort zu erwidern, sofort den Achäern des Paris Vorschlag mitteilt, so will er diesen wohl bei seiner löblichen Absicht festhalten und nicht eine etwaige Sinnesänderung abwarten, es kennzeichnet ihn aber, daß er den Vorschlag des Bruders fast wörtlich wiederholt (V. 88—94), aber den Schluß mit dem leichtfertigen *καλλιγύναικα* wegläßt.

Dem leichtblütigen Paris wird der etwas schwerflüssige Menelaos gegenübergestellt. Bezeichnend ist es für ihn, daß ihn der bedeutsame Moment, wo die Entscheidung eintreten soll, mächtig überrascht und ergreift: denn er vergißt in seiner Entgegnung ganz eine Anrede (V. 97); auch kann er nicht sofort seine Gedanken ordnen, denn (V. 97) die Worte *μάλιστα γὰρ ἄλγος ἱκάνει θυμὸν ἐμόν* stehen doch etwas außerhalb der logischen Verknüpfung. Ferner ist seinem gütigen Herzen die nahe Entscheidung deshalb besonders erwünscht, weil die Achäer seinetwegen soviel Leid haben kosten müssen (V. 99) und nun Aussicht auf ein Ende der Not vorhanden ist. Weiter wünscht er sehr energisch[1]), daß der Abschluß des Vertrags durch Priamos geschehe und nicht durch dessen Söhne, mit der Begründung (V. 106 f.): *ἐπεί οἱ παῖδες ὑπερφίαλοι καὶ ἄπιστοι, μή τις ὑπερβασίῃ Διὸς ὅρκια δηλήσηται*, begreiflich genug, denn er hat mit diesen Söhnen des Priamos böse Erfahrungen gemacht; aber wiederum jemand zu verletzen, vor allem den tapferen Hektor, der ja wohl nicht fern steht und diese Äußerung also gehört hat, ist nicht seine Art, so fügt er liebenswürdig und zartfühlend hinzu (V. 108 f.): *αἰεὶ δ᾽ ὁπλοτέρων ἀνδρῶν φρένες ἠερέθονται· οἷς δ᾽ ὁ γέρων μετέῃσιν, ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω λεύσσει, ὅπως ὄχ᾽ ἄριστα μετ᾽ ἀμφοτέροισι γένηται:* so nimmt er, indem er dem Gedanken eine allgemeine Wendung gibt, seiner ursprünglich verletzenden Äußerung ihren persönlichen Stachel. Das *τεθναίη* endlich (V. 101 f.: *ἡμέων δ᾽ ὁπποτέρῳ θάνατος καὶ μοῖρα τέτυκται, τεθναίη*) zeigt den ganzen Mann, der mit ruhiger Festigkeit alle Folgen auf sich nimmt.

Es kommt V. 325 ff. zum Zweikampf, wieder werden die beiden Gegner vom Dichter indirekt charakterisiert, denn von des Paris Rüstung wird ausführlich Stück für Stück in 11 (!) Versen berichtet (V. 328—339), während die des Menelaos in einem einzigen einfachen Vers abgemacht wird (V. 339: *ὣς δ᾽ αὔτως Μενέλαος Ἀρήϊος ἔντε᾽ ἔδυνεν*): gewiß wollte der Dichter so andeuten, daß Paris jetzt, wo die Augen zweier Heere auf ihn sehen, ein wenig in der Art, wie er es liebt (man erinnere sich an den Anfang des Buches!), Pose gemacht hat, während die Kraft des schlichten Menelaos durch *Ἀρήϊος* bedeutsam bezeichnet wird. Der

---

[1]) *ἄξετε* V. 105 halte ich deshalb hier (wie auch *οἴσετε* V. 103) nicht für eine Form des imperativus aor. mixt., sondern für den indicativus futuri!

Leichtsinnige aber hat nun, wie das so oft der Fall ist (der Dichter kennt den Lauf des Lebens), Glück: er erhält durch das Los den ersten Wurf, ferner vermag er der todbringenden Lanze seines Gegners gewandt auszuweichen, weiter, dessen Schwert zerspringt beim entscheidenden Schlage, ja, als Menelaos ihn betäubt hat und ihn im Triumph am Helmband zu den Seinen hinüberziehen will, da zerreißt dieses, und das wird Paris zum Heil! Das alles ist nun aber soviel des Glücks, daß hier natürlich eine Gottheit — und wer anders als Aphrodite, der Schönheit und der Liebe Göttin? — ihre Hand im Spiel haben muß! So berichtet der Dichter, diese Göttin habe ihm geholfen. Warum soll er diesen Glauben der Menge nicht berichten? — Dagegen ist Menelaos ein rechter Biedermann, der mit vollem sittlichem Ernst in den Kampf — für ihn kein Schauspiel wie z. T. für Paris! — geht, der diesen Kampf als ein Gottesgericht, sich selbst als Werkzeug göttlicher Ordnung ansehen möchte, ein wackerer Pädagoge: des Feindes Niederlage soll die Menschen künftig von schnödem Treubruch abhalten! (V. 351—354.) Aber wie eine brave Gesinnung gern einen philiströsen Anstrich hat und leicht an Komik heranstreift, namentlich wenn ein Leichtfuß, wie hier Paris, ins Spiel kommt, so hat sich der Dichter dieses Moment hier auch nicht entgehen lassen: zunächst erinnert er uns (V. 329) daran, daß Paris *Ἑλένης πόσις ἠυκόμοιο* ist, d. h. er erinnert daran, daß der sie ihrem eigentlichen Manne, seinem *ξεινοδόκος*, der ihm Gastfreundschaft bewies (V. 354), entführt hat, und um diese Frau muß nun der Wackere mit dem Entführer, dem *δῖος Ἀλέξανδρος*, kämpfen! Ferner, er hat einen erfolgreichen Wurf auf den Gegner getan, da entrinnt der dem dunklen Tode durch gewandtes Ausbiegen (V. 355—360), weiter, er schlägt weit ausholend (V. 362) kraftvoll mit dem Schwerte zu, da zersplittert dieses (*τριχθά τε καὶ τετραχθά*, neckt der Dichter ein wenig boshaft V. 363) und fliegt ihm aus der Hand, recht ärgerlich konstatiert er sein mehrfaches Mißgeschick (V. 367 f. „und ich dachte doch schon, ich würde des Alexander Schlechtigkeit strafen“, meint er mit naiver Offenheit, die zum Lächeln reizt) und macht in solchem Ärger Vater Zeus für alles verantwortlich (V. 365), — doch jetzt faßt er den Gegner am Helm, glaubt ihn nun ganz sicher zu haben, will ihn triumphierend zu den Achäern herüberziehen und so unendlichen Ruhm gewinnen (*κεν ἄσπετον ἤρατο κῦδος* sagt V. 373 der Dichter aus Menelaos' Gedanken heraus), da zerreißt das Helmband und „leer folgte der Helm der nervigten Faust, da schleuderte ihn der Held zu den wohlumschienten Achäern, ihn (wütend) umwirbelnd, die trauten Gefährten aber trugen ihn fürsorglich (als einzige Siegesbeute!) hinweg V. 376 ff., doch der stürzte voll Mordgedanken wieder los, eilte (V. 449) durch die Menge wie ein

wildes Tier (*θηρὶ ἐοικώς*), ob er ihn vielleicht irgendwo erspähte, den göttlich-schönen Alexandros". Der aber sitzt, das wird uns inzwischen erzählt, indessen im duftenden Gemach bei des Menelaos einstiger Gattin! Man stelle sich nur die Situation recht lebendig vor, man wird die starke Komik empfinden, die sie enthält, der Dichter aber treibt mit Menelaos ein mutwillig neckendes Spiel, er darf das aber, denn er hat ihn gern, ist Menelaos doch in der Ilias außer Patroklos der einzige, den der Dichter anredet, was wir gewiß als ein Zeichen seiner persönlichen Anteilnahme und seiner Zuneigung interpretieren dürfen[1]). Wir sehen, Homer verfügt auch über freundlichen, schelmischen Humor, hier läßt er ihn aber um so wirksamer spielen, als uns in Helena sowohl in der Teichoskopie wie bei ihrer Begegnung mit Aphrodite und Paris eine ergreifende Gestalt entgegentritt (Kontrastwirkung!).

2. Die Teichoskopie (V. 121—244). Der Dichter brauchte Helena bei der Mauerschau, um eine Reihe dichterisch höchst wirksamer Bilder zu schaffen: Helena und die troischen Fürsten und Priamos, denen sie soviel Leid zugefügt hat, Helena die Landsleute wiedererkennend und mit Namen nennend, Helena dem Kampfe ihres jetzigen und ihres ersten Gatten zuschauend und die Niederlage des schönen Paris durch den wackeren und tapferen Menelaos erlebend. Helena wird jedenfalls überall in den Mittelpunkt gerückt. So wird sie kurzerhand von Iris, die gar keinen Auftrag dazu hat, geholt — gewiß eine recht dürftige oder auch gar keine Motivierung, wird man sagen, — man beachte aber doch, daß Helena damit beschäftigt ist, in ein großes Gewebe Bilder von Kämpfen zu sticken, die Troer und Achäer um sie selbst ausfechten! Das ist nicht nur bezeichnend für ihre Art, deren Seele eben so bei diesen Kämpfen ist, daß sie diese zum Gegenstand ihrer künstlerischen Arbeit macht — während es *X* 441 dem Wesen der Andromache entspricht, daß sie *ἐν θρόνα ποικίλ' ἔπασσεν* —, sondern diese Bilder erregen vielleicht in ihr das lebhafte Verlangen, die wirklichen Kämpfe mit eigenen Augen zu schauen, sodaß so doch auch eine innere Begründung für ihren Gang zum skäischen Tore gegeben wäre[2]). Es ist aber auch fein vom Dichter gewendet, daß Iris in Gestalt gerade der schönsten der Töchter des Priamos ihr erscheint: die wird Helena besonders lieb ge-

---

[1]) Auch sonst erscheint Menelaos in der Ilias, wie in der Odyssee als ein Mensch von herzgewinnender Gutmütigkeit, freilich geistig ein wenig schwerfällig und darum vom Dichter etwas mit gutmütiger Ironie behandelt. (Vgl. *P* 1—32; *Ψ* 417 ff., 605 ff.; *o* 160 ff.).

[2]) Das deutet der Dichter in V. 139 f. vielleicht sogar wirklich an, wenn er von Iris sagt, sie habe der Helena süße Sehnsucht nach ihrem früheren Manne. nach ihrer Heimatstadt und ihren Eltern ins Herz gegeben.

wesen sein, weil alles Schöne — ihr nicht immer zum Heile! — ihr wohl gefiel! — Helena aber ist eine leicht erregbare Frau, die vom Moment sich bestimmen läßt, sofort (αὐτίκα V. 141) folgt sie der Eingebung und heftig bewegt (V. 142: ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα), sie bleibt aber doch dabei die vornehme Dame, denn ausdrücklich fügt der Dichter (V. 143 f.) hinzu, daß sie nicht allein, sondern (nach der Sitte) mit zwei Dienerinnen gegangen sei und sich (V. 141) in einen silberschimmernden Schleier gehüllt habe. Man sieht, wieder, wie der Dichter mit wenig Strichen indirekt lebendig zu charakterisieren versteht!

Die hohe Kunst der Teichoskopie ist bekannt genug, insbesondere, wie die zwingende Schönheit der Helena fein an ihrer Wirkung geschildert wird, es verrät sich eben auch hier eine Kunst, die mit klarster Kenntnis ihrer Mittel arbeitet und alles andere als „naives Schaffen" ist. Die größte Feinheit aber erblicke ich darin, daß die Greise ihre bewundernden Worte nicht nur hastig (V. 155: ἔπεα πτερόεντα!) äußern — große Ergriffenheit und seelische Bewegung redet eben in solcher Art! —, sondern daß sie leise (ἦκα V. 155) einander zuraunen! Einem sogenannten schönen, pikanten Weibe werden laute Huldigungen dargebracht, die Helena aber lassen sie ihre Huldigung nicht hören, weil sie diese feinfühlig nicht verletzen wollen: trotz ihrer Flucht von ihrem ersten Gatten und trotz allen Leides, das sie über Troja gebracht hat, hat sie an Achtung nichts verloren! Konnte sie schöner und zarter gepriesen werden? Weiter! Priamos muß sie erst rufen (V. 161: ἐκαλέσσατο φωνῇ), sie ist also fern stehen geblieben. Warum? Aus Ehrbarkeit und Scham! Ein neuer Strich in ihrem Bilde! Und deutlich ist ihr Schuldbewußtsein, durch des greisen Königs vornehme, ritterliche Art besonders geweckt, ihre Reue ist so tief, daß sie sich am liebsten schon längst den Tod gegeben hätte. Aber warum hat sie das nicht getan, sich nicht so von ihrem schweren Schicksale befreit? Das κακός in V. 173 sagt es uns (ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἁδεῖν κακός!), der Tod ist ihr eben etwas Böses, ein Übel, sie fürchtet sich vor seinen Schrecken, der „böse" Tod gefiel ihr in ihrem Lebensdrange, in ihrer Lebenslust nicht, weil sie ja dann von dem Leben und seiner Schönheit hätte scheiden müssen! Das war ihre Schwäche, die sie als solche erkannte, aber nicht zu überwinden vermochte, so oft sie auch den Versuch dazu gemacht hatte (V. 176: ἀλλὰ τά γ' οὐκ ἐγένοντο. Man beachte den Plural!), und wegen dieser Schwäche härmt sie sich (V. 176: τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα) in tiefem Jammer, und — sie verachtet sich (V. 180 nennt sie sich κυνῶπις!). Das Geheimnis ihres Handelns ist eben das Verlangen nach Leben und Schönheit, das sie einst sinnverwirrend zum

Unrecht verleitet hat! Und dabei hat sie in ihrem besseren Selbst ein Heimweh nach der Ehrbarkeit der Gattin, der Mutter, der Jugend (V. 174 f. sagt sie zu Priamos: *υἱέϊ σῷ ἑπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὁμηλικίην ἐρατεινήν*). Agamemnon war ihr Schwager, „wenn er es überhaupt war“ (V. 180: *εἴποτ' ἔην γε*): Das damalige Leben war ihr wie ein Traum, als wäre es nie gewesen. Sparta nennt sie V. 239 *ἐρατεινή*, nach ihren Brüdern sucht sie mit ihren Augen auf dem Schlachtfelde (V. 236 ff.). Endlich beachte man, wie sie V. 226 ff. um den größten Helden nach Achill, um Ajas, befragt, diesen in ihrer Antwort nur ganz kurz abtut und sofort auf Idomeneus, den sie erblickt, sichtlich erregt und mit lebhafter Freude überspringt (V. 230 ff.), von ihm erzählt sie, ihn rühmt sie, er erscheint ihr wie ein Gott (V. 230: *θεὸς ὥς*), er, der, wie er sich sonst in der Ilias darstellt, nicht gerade viel Göttliches an sich hatte. Wie kommt das? Weil seine Erscheinung sie so recht eindringlich an ihre Heimat und an das Haus ihres einstigen Gatten erinnert; wie deutlich spürt man die Sehnsucht danach in den Worten: *οἴκῳ ἐν ἡμετέρῳ* (V. 233)!

Werfen wir, bevor wir die Betrachtung der Persönlichkeit Helenas in ihrer Begegnung mit Aphrodite und Paris fortsetzen, vorerst noch einen Blick auf Priamos! Auch er wird gut vom Dichter indirekt charakterisiert. Wir sehen, wie edel und gütig er ist, wie er Helena nichts entgelten läßt; vornehm rechnet er ihr ihre Schuld nicht zu, sondern erklärt mild alles durch eine Fügung des Zeus, mit klugem Takt weiß er die in ihrem Schuldbewußtsein offenbar Leidende durch Fragen nach den griechischen Helden abzulenken, wir verstehen es, wenn Helena ihn (V. 172) *αἰδοῖος, δεινός, φίλος* nennt. Aber der Dichter hat in ihm keinen vagen, einfach edlen Charakter, sondern eine Persönlichkeit mit individuellen Zügen geschaffen: er preist den Agamemnon glücklich in geradezu überschwenglichen Worten (V. 182: *ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδη, μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον*)[1]). Aber warum erscheint ihm denn dieser König so überaus glücklich? Er sagt es uns selbst (V. 183 ff.): *ἦ ῥά νύ τοι πολλοὶ δεδμήατο* (ist nicht *δεδμήαται* zu lesen?) *κοῦροι Ἀχαιῶν. ἤδη καὶ Φρυγίην εἰσήλυθον ἀμπελόεσσαν, ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπώλους . . . ἀλλ' οὐδ' οἱ τόσοι ἦσαν, ὅσοι ἑλίκωπες Ἀχαιοί.* Wir sehen, die Masse imponiert ihm, und damit hat der Dichter die Art des orientalischen Fürsten gekennzeichnet, für den auch das *δεδμήαται(ο)* in V. 183 als Bezeichnung für Untertanen recht charakteristisch ist:

---

[1]) Eine preisende Bezeichnung an Silbenzahl immer länger als die vorausgehende, als könnte er sich nicht genug tun! Ja, in seiner Begeisterung schafft er neue, individuelle Worte, denn *μοιρηγενής* und *ὀλβιοδαίμων* finden sich weder im Homer noch sonst bei einem Schriftsteller wieder.

man meint eine Äußerung eines Perserkönigs zu vernehmen! Der Ausdruck *βάρβαρος* findet sich bei Homer zwar bekanntlich nur einmal (*B* 867) in der Zusammensetzung *βαρβαρόφωνος*, aber das Wesen des Barbarentums war ihm bekannt, er hat es hier (und an anderen Stellen in anderen Zügen) treffend bezeichnet und es wohl in Kleinasien zu beobachten Gelegenheit gehabt.

3. Helena, Aphrodite, Paris (V. 383—448). Wir hatten gesehen, daß der Dichter in dem Zweikampfe zwischen Menelaos und Paris, der mit V. 382 schließt, komische Momente verwendet; was uns in dem darauffolgenden Abschnitt vorgeführt wird, ist nichts Geringeres als eine Tragödie, eine Tragödie des Weibes, für das uns der Dichter in der Teichoskopie mit warmer Sympathie erfüllt hatte[1])! Helenas jetziger Gatte ist von ihrem einstigen Manne besiegt worden, der *θεοειδής*, der *δῖος* (V. 403) von dem *ἀρηΐφιλος*, das hat sie inmitten vieler Troerinnen vom Turme aus gesehen, mit welchen Empfindungen, das auszumalen überläßt uns der Dichter nach seiner Weise und gibt nur, wie wir sehen werden, das Ergebnis dieser Stimmung, sie bewundert den *ἀρηΐφιλος Μενέλαος* (V. 430 und 432!), den *ἀνὴρ κρατερός*, und verachtet Paris (V. 428—436), jedenfalls hofft sie, Menelaos werde sie nun in die Heimat wieder zurückbringen (V. 404 f.: *Μενέλαος νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι*), da naht ihr Aphrodite, um sie zu Paris zurückzubringen; zwar erreicht sie nichts damit, daß sie die gewinnende Gestalt einer lieben alten lakonischen Dienerin der Helena (V. 386 ff.: *γρηῒ ἐικυῖα παλαιγενέϊ . . μάλιστα δέ μιν φιλέεσκεν*) angenommen hat, denn die kluge Helena erkennt sie sofort, aber sie lockt sie mit den Dingen, die eben dieses Weib schon früher gereizt haben, mit der Schönheit des Mannes und der glänzenden Pracht seiner Gewänder (V. 392: *κάλλεΐ τε στίλβων καὶ εἵμασιν*), seinem heiteren, leichtsinnigen, lebensfrohen Wesen (V. 392 ff.: *κε φαίης . . τόνγε . . . χορόνδε ἔρχεσθ' ἠὲ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν*), er ist, als ob er zum Tanze gehe oder eben von einem solchen komme! Helena aber weist die Göttin schroff, heftig (V. 410: *κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι*) zurück, sie ist von Ekel vor jener betörenden Macht der Aphrodite (V. 399 nennt sie diese *δαιμονίη*!) und vor jenem Sinnenleben erfüllt (V. 399: *τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν*), ihr Wunsch ist zu Menelaos zurückzukehren, sie will eine ehrbare Frau werden, die dem Paris nicht wieder sein Lager bereiten will, *νεμεσσητὸν δέ*

[1]) So würde uns in unserem Epos zum zweiten Male (vgl. *A*, wo selbst die Götter zu komischer Verwendung herhalten mußten!) eine Verbindung von Tragik und Komik entgegentreten, deren eigentümliche Wirkung also schon von Homer, nicht erst in der Tragödie, (— vgl. den Wächter in der Antigone, den Hirten im König Oedipus! —) erkannt worden ist.

κεν εἴη“ (V. 410), sie will vor den Troerinnen untadlig dastehen, denn sie hat maßlose Seelenschmerzen erduldet und hat sie noch: das *ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῷ* (V. 412) klingt wie ein verzweifelter Aufschrei! Aber Aphrodite, die hier wirklich eine *δαιμονίη* ist, wie Helena sie (V. 399) bezeichnet, kennt die schwache Stelle im Wesen dieses Weibes, das eins am meisten fürchtet, den „bösen Tod“, wir wissen es ja aus ihrem eigenen Munde (V. 173, vgl. oben S. 59), so schreckt Aphrodite sie mit dem Worte (V. 417): *σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι.* Und wirklich entsetzt sich Helena, sie zwar eine Tochter des Zeus (so heißt sie nachdrucksvoll gerade an dieser Stelle V. 418), aber doch nur ein schwacher Mensch, so hüllt sie sich in ihr Gewand, das hier wie in Ironie schmiegsam weich, glänzend und schimmernd heißt (V. 419: *ἑανῷ ἀργῆτι φαεινῷ*), entzieht sich heimlich den Troerinnen und geht still mit (V. 420: *σιγῇ*), voll Jammer, meinen wir, *ἦρχε δὲ δαίμων*, fügt der Dichter wie erschauernd hinzu und hat wohl durch die Bezeichnung *δαίμων* die unheimliche, verderbliche Macht der Aphrodite auch seinerseits zum Ausdruck bringen wollen. Helena kommt zu Paris, und wohl wendet sie sich mit Verachtung von ihm ab und braucht harte Worte gegen ihn, aber was wirkt jetzt doch wieder alles auf ihre Sinne ein! Das Haus des Paris ist *περικαλλής* (V. 421), das Gemach, in dem sie sich befindet, *ὑψόροφος* (V. 423) und nach V. 382 *εὐώδης* und *κηώεις*, da sind *λέχεα τρητά* (V. 448), *δινωτά* (V. 391), die Göttin, die nun wieder die *Ἀφροδίτη φιλομμειδής* (V. 424) ist, bringt ihr schmeichelnd und gefällig selbst einen Sessel dem Paris gegenüber, und nun der Mann selbst nach V. 392 *κάλλεΐ τε στίλβων καὶ εἵμασιν*[1]), so lebensheiter, als ging es zum Tanz, der Mann mit den bestrickenden Worten, die Leidenschaft atmen, der erklärt, daß er sie nie so geliebt habe wie eben jetzt und daß ihn eine süße Sehnsucht nach ihr fasse, und der sie berückend an jene erste verhängnisvolle Stunde auf Kranae erinnert, das alles, Leben, Schönheit, Liebesglut, dringt mächtig auf sie ein, sodaß sie kein Wort der Erwiderung mehr hat, die Worte des Dichters sind trotz des Bedenklichen der Situation ergreifend: *(Πάρις) ἦ ῥα καὶ ἦρχε λέχοσδε κιών, ἅμα δ' εἵπετ' ἄκοιτις* (V. 447).

So sehen wir, das dritte Buch ist nur lose in den Organismus der Handlung eingefügt, aber die Kunst des Dichters steht hier, vor allem in psychologischer Hinsicht, auf der Höhe.

---

[1]) Die sinnbetörende Macht des Mannes und der orientalischen Üppigkeit, der Helena unterlag, schildert mit feinem Verständnis Horaz (od. IV, 9, 13 ff.): comptos arsit adulteri crines et aurum vestibus inlitum mirata regalisque cultus et comites Helene Lacaena.

Schlußbemerkung.

Wir haben zu der Annahme Grund zu haben geglaubt, daß die Ilias eine von einem Dichter gedachte und gewollte, vor allem durch einen beherrschenden, die einzelnen Teile im großen und ganzen organisch zusammenfassenden Plan bewirkte Einheit darstellt, und haben uns die Aufgabe gestellt, diese Annahme an dem Beispiel der drei ersten Bücher zu erproben. Das Mittel aber, um die Absichten des Dichters im ganzen wie im einzelnen zu erkennen, war eine durchgehende und eindringende psychologische Interpretation. Trifft nun die Aufzeigung dieser psychologischen Linienführung im wesentlichen das Richtige, dann tritt uns in dieser Probe die große Kunst einer geschickten, tiefgehenden Motivierung, einer scharfen und sicheren Charakterisierung und einer klaren und weitgreifenden Organisierung entgegen. Demnach liegt in der Ilias kein „naives“, „volkstümliches“ Schaffen vor (mögen die vorgeführten Zustände, Handlungen, Personen auch als naive, als wenig komplizierte dargestellt sein!), sondern bewußte künstlerische Arbeit und eine ihre Mittel wohl kennende dichterische Technik. Freilich muß man — worauf schon einmal hingedeutet war — sich hüten, in dem Banne traditionell gewordener, konventioneller epischer Kunstregeln, Gewohnheiten und Bedürfnisse Homers Kunst an diesen epischen Gesetzen durchweg zu messen oder sie auf seine Dichtung ohne weiteres zu übertragen. Wie man überhaupt nicht von einer, einer absoluten Kunst sprechen darf, so hat die Epik in Homer nicht die, sondern eine höchste Ausbildung erreicht, seine Kunst trägt jedenfalls ihr Prinzip in sich selbst.